

**UNIVERSIDAD DE CUENCA**

**FACULTAD DE ARTES**

**MAESTRÍA EN ARTES SEGUNDA EDICIÓN  
MENCIÓN DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA**



**EL ESCENARIO DE LAS ARTES VISUALES  
CONTEMPORÁNEAS EN LA CIUDAD DE GUAYAQUIL  
DURANTE EL PRESENTE SIGLO**

**Autor: Mgs. SAIDEL BRITO LORENZO**

**Director: Mgs. GALO TORRES PALCHISACA**

**Cuenca - Ecuador**

**2016**



## **Resumen**

La investigación presenta un análisis valorativo sobre el escenario de las Artes Visuales contemporáneas en Guayaquil durante el presente siglo y analiza el funcionamiento de los distintos componentes del mundo del arte, así como las relaciones entre ellos, a partir de la incidencia del ITAE en el contexto artístico de la ciudad.

El estudio opta por una estrategia teórico-metodológica de orientación cualitativa y su método empleado permite considerar al ITAE como caso de estudio. Como consecuencia, se apuesta por un diseño de investigación flexible e interactivo, que permite la construcción del conocimiento y el análisis en profundidad con relación al contexto que genera la propia investigación.

Los principales hallazgos demuestran que el escenario artístico local se ha revitalizado en el siglo XXI producto del surgimiento de una nueva y vasta generación de artistas en la ciudad. Tanto las obras, como los artistas, el público, las ciencias del arte, los medios de difusión, los espacios expositivos, el mercado del arte y la formación artística han tenido importantes transformaciones como consecuencia de la emergente producción de arte contemporáneo y del destacado papel que el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador ha tenido en la formación de los jóvenes artistas y de la incidencia directa que estos han alcanzado en los distintos agentes de la escena cultural de la ciudad.

## **Palabras claves:**

MUNDO DEL ARTE, OBRA DE ARTE, ARTISTA, PÚBLICO, CIENCIAS DEL ARTE, MEDIOS DE DIFUSIÓN, ESPACIOS EXPOSITIVOS, MERCADO DEL ARTE Y FORMACIÓN ARTÍSTICA.



## **Abstract**

The Research presents an evaluative analysis on the scene of the Contemporary Visual Arts in Guayaquil during the present Century and analyze the operation of various components of The Artworld such as the relationship between them from the incidence of ITAE in the artistic context of the City.

Qualitative study orientation bets by a design of Research Design flexible and interactive which enables the construction of knowlegde and a depth analysis in relation to the context where the own research is generated. In this study play a key role the axiological and epistemological assumptions of the research while the researcher has been one of the actors involved in the subject of the study.

The key findings show the local art scene has been revitalizing in the Century XXI as the result of new and vast generation of artists emerged in the city. So works as artists, the public, sciences of art, the media, the exhibition spaces, the art market, and the artistic training have had significant changes due to emerging production of the contemporary art and the leading role that had the Instituto Superior Tecnologico de Artes del Ecuador in the training of young artists and the direct impact taht they have reached in different spaces of cultural scene of the City.

## **Key words:**

THE ARTWORLD, WORK OF ART, ARTISTS, THE PUBLIC, SCIENCES OF ART, THE MEDIA, THE EXHIBITION SPACES, THE ART MARKET, AND THE ARTISTIC TRAINING.



## INDICE

Resumen .....	2
I. INTRODUCCIÓN .....	8
1. Objeto de estudio.....	8
2. Tema de Tesis .....	8
3. Problema de estudio.....	9
4. Antecedentes.....	11
5. Justificación .....	18
6. Diseño y metodología .....	20
II. MARCO TEÓRICO .....	25
III. RESULTADOS.....	66
IV. CONCLUSIONES .....	122
V. BIBLIOGRAFÍA .....	136
ANEXOS.....	142



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca  
Clausula de propiedad intelectual

---

Yo, **Saidel Brito Lorenzo**, autor de la tesis "**El escenario de las Artes Visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo**", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Guayaquil, 14 de enero de 2016

---

**Saidel Brito Lorenzo**

**C.I: 0923972350**



Yo, **Saidel Brito Lorenzo**, autor de la tesis "**El escenario de las Artes Visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo**", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de *Magister en Artes*. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Guayaquil, 14 de enero de 2016

---

**Saidel Brito Lorenzo**

**C.I: 0923972350**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## **Agradecimientos**

A mi hermana Zaylín y al profe Albert.



## **I. INTRODUCCIÓN**

### **1. Objeto de estudio**

La investigación tiene la finalidad principal de analizar los procesos de configuración de las Artes Visuales en el contexto cultural y artístico de Guayaquil en el presente siglo a partir del estudio de los componentes del mundo del arte. Ello supone un análisis del funcionamiento local de los distintos componentes del mundo del arte: la obra de arte, los artistas, el público, las ciencias del arte, los medios de difusión del arte, los espacios expositivos, el mercado del arte y la formación artística. Se prestará especial atención a la relación que se da entre dichos componentes teniendo en cuenta la incidencia del ITAE en el escenario cultural de la ciudad.

En esta investigación, el recorte espacio- tiempo se delimita como “el presente siglo”, dado que el estudio abarcará la etapa comprendida entre los años 2001 al 2015. Se considera el año 2001 porque en el mismo, el artista Xavier Patiño presentó el proyecto de crear un Instituto Superior de Artes en el evento Ataque de Alas, que formaba parte del programa de Inserción del Arte en el Espacio Público del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo).

Esta propuesta artística fue el germen del proyecto pedagógico del ITAE (Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador), el cual inició sus actividades académicas en el año 2003. Se delimita la investigación hasta el año 2015, debido a que en octubre de ese año, la carrera de Artes Visuales del ITAE es adscrita a la escuela de Artes Visuales de la Universidad de las Artes en la ciudad de Guayaquil, Ecuador.

### **2. Tema de Tesis**

El tema de la investigación se centra en la gestación de un nuevo panorama para las Artes Visuales en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo, a





partir del análisis de las relaciones establecidas entre los distintos componentes que conforman el mundo del arte.

### **3. Problema de estudio**

El estudio se propone analizar el escenario de las Artes Visuales en Guayaquil durante el presente siglo y está dirigido a comprender desde una perspectiva crítica e histórica, la contribución de los distintos componentes del mundo del arte en el nuevo contexto cultural de la ciudad.

La ciudad de Guayaquil se ha convertido, en los últimos años, en un centro de atención de las Artes Visuales en el país. La aparición de una nueva generación de artistas y creadores con visibilidad en el circuito artístico, tanto fuera como dentro del Ecuador, habla de un fenómeno novedoso que ha sido gestado por la convergencia de múltiples elementos que han dinamitado viejas estructuras y modelos de comportamientos dentro del sistema del arte.

En este sentido podrían consignarse giros, factores y acontecimientos significativos para el escenario artístico guayaquileño; se citan entre ellos:

- La creación del MAAC.
- La llegada de nuevos profesionales de la crítica, la historia del arte y los estudios visuales.
- La conformación de públicos ávidos por la cultura contemporánea.
- La reactualización de los salones locales.
- La resonancia que las obras de los jóvenes artistas han tenido en los eventos profesionales más importantes del país.
- La aparición de un incipiente coleccionismo para el arte contemporáneo.
- La fundación del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE).



Estas son algunas de las piezas fundamentales de este inextricable y fecundo entramado de producción e institucionalización artística en el mundo del arte guayaquileño; esta problemática, contradictoriamente, ha recibido muy poca atención por parte de la teoría, la crítica y la historia del arte nacional.

La ausencia histórica de formación especializada y profesional en Historia del Arte o en Estudios Visuales en el Ecuador, ha provocado que el número de investigaciones sobre el contexto artístico de la ciudad sean insuficientes. Las escasas investigaciones realizadas se han enfocado en el abordaje de las prácticas y las obras de los artistas.

Como consecuencia, se puede identificar la exigua producción de investigaciones sobre el escenario de las Artes Visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil. Esto conlleva a que la presente investigación se origine desde grandes vacíos historiográficos y escasos antecedentes de estudio; estos, en cierta medida, afectan su desarrollo pero al mismo tiempo le abre caminos extremadamente vírgenes al proceso investigativo.

Tomando en consideración estos antecedentes, el presente estudio tiene como mayor alcance, valorar el funcionamiento de los distintos componentes del mundo del arte en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo. Las relaciones entre estos componentes y sus aportes al contexto local de las Artes Visuales, serán valoradas de forma histórica, integral y sistémica.

Sin embargo, la investigación tiene limitaciones pues no podrá evaluar a profundidad la evolución histórica, el funcionamiento y las contribuciones de dichos componentes ni su diálogo con la escena del arte ecuatoriano. De la misma forma, no podrá vincular las problemáticas de las Artes Visuales en la ciudad con otros contextos similares del ámbito latinoamericano, lo cual deja abierto un espacio de interés para la continuidad de este estudio y como antecedente para futuras investigaciones.



Otra limitación resulta, la corta distancia temporal existente entre el presente estudio y el problema investigado. También lo es, la posición del investigador, que en este caso ha estado involucrado de manera directa con el medio artístico de la ciudad en el período de estudio y sobre todo, por su participación en la creación del proyecto formativo del ITAE. No obstante, estas limitaciones, de cara al futuro, constituirán nuevos retos investigativos.

#### **4. Antecedentes**

Guayaquil es la segunda ciudad en importancia del Ecuador y se le considera su capital económica. Su densidad poblacional, su geografía, su historia política y la sucesión de acontecimientos que la conforman hacen de ella un eje fundamental de la nación. Registra en su historia movimientos literarios de envergadura e importantes períodos culturales, así como la presencia de grandes artistas e intelectuales a lo largo del tiempo. No obstante, en las últimas décadas del siglo XX, Guayaquil vivió un estancamiento cultural y artístico que se prolongó hasta fines de los años noventa, momento en que inicia un profundo cambio de transformaciones urbanísticas que propiciarían un ambiente mucho más favorable para el desarrollo de las artes y en especial para las Artes Visuales.

Los cambios culturales registrados en los primeros años del siglo XXI, en la ciudad y en el país, se derivan del contexto de la profunda crisis económica vivida por el Ecuador a finales de la década del noventa y que desembocara en la dolarización de la economía nacional en el año 2000. El colapso del sistema financiero, la creación de la Agencia de Garantía de Depósitos (AGD) para resguardar los fondos de los cuenta ahorristas en los bancos quebrados y la salida del poder del presidente Jamil Mahuad el 21 de enero del año 2000, fueron algunos de los acontecimientos que marcaron las nuevas coordenadas de la vida nacional.



La aguda crisis política y económica de fin de siglo repercutió directamente en el mundo del arte. Como consecuencia de esta inestabilidad, el mercado del arte y las galerías, sufrieron un impacto demoledor: la gran mayoría de galerías tuvieron que cerrar sus puertas después de cuantiosos años de trabajo<sup>1</sup>; los altos precios que alcanzaron ciertas firmas en el mercado local se pulverizaron; las colecciones públicas, producto también de una falta de arbitraje profesional, sufrieron una devaluación sin precedentes. Esta gran sacudida del sistema cultural permitió, paradójicamente, que aparecieran nuevos actores y oportunidades para las prácticas artísticas contemporáneas. Los artistas, que venían produciendo con otros criterios creativos y explorando con nuevos lenguajes desde los años ochenta y noventa, encontraron espacio favorecedor dentro del circuito institucional del arte.

Hacia el año 1999, se inicia en Guayaquil la creación de un nuevo museo de arte contemporáneo bajo la égida de la Dirección Regional de Cultura de la Sucursal Mayor Guayaquil del Banco Central del Ecuador. Así nacería el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (MAAC). Aunque el museo venía trabajando en proyectos investigativos, artísticos y curatoriales desde el año 2001, su inauguración oficial se produjo en julio del año 2004 con la apertura de tres grandes exposiciones: *Umbrales del Arte en el Ecuador*, *Poéticas del Borde* y la sala Autoral con la muestra de Enrique Tábara.

El MAAC se proyectó inicialmente como un museo de alcance internacional que se equipararía a los museos públicos más importantes de la región. Tuvo como objetivo prioritario, el enriquecimiento cultural de la ciudad a través de la investigación y el desarrollo de exposiciones en Artes y Antropología Visual; el mismo se inició con una extensa colección de arte prehispánico y de arte

---

<sup>1</sup> Galerías como *Art Forum* y *La Galería* en Quito y la galería *Madeleine Hollaender* en Guayaquil, dejaron de funcionar entre el año 1999 y el año 2005 después de varias décadas de trabajo.



moderno ecuatoriano<sup>2</sup>. Sobre esas colecciones, se estructuraron sus primeros proyectos curatoriales<sup>3</sup>.

De forma temprana, el MAAC se convirtió en la institución cultural más emblemática creada en Guayaquil en la primera década del siglo XXI. Fue el primer museo del país diseñado con los criterios arquitectónicos y con las especificidades técnicas necesarias para funcionar como un museo de arte contemporáneo. Con lo cual, generó grandes expectativas en la comunidad artística nacional, pero cerca de su inauguración, desvió sus criterios fundacionales e inició un lento proceso de descomposición como institución de vanguardia cultural. Esa reorientación se da a partir de los cambios ocurridos en la Dirección Cultural del BCE en Guayaquil a fines del año 2003 producto de la propia fragilidad institucional y de la injerencia política. Finalmente, en el año 2009 el Museo fue rebautizado como Centro Cultural Libertador Simón Bolívar.

La presencia de nuevos profesionales de la crítica y de la historia del arte formados en el exterior, así como la de especialistas extranjeros que vinieron a residir en Guayaquil<sup>4</sup>, sintonizaron favorablemente con las investigaciones artísticas más propositivas del medio y con la producción de los jóvenes creadores, levantando una plataforma crítica que ha proyectado a muchos de ellos hacia circuitos más exigentes y les han articulado discursos prolijos en torno a sus propuestas.

---

<sup>2</sup> Las colecciones de arte del Banco Central del Ecuador para la fecha se habían dividido de la siguiente manera: Quito, colección de Arte Colonial; Cuenca, colección de Arte Republicano y Guayaquil, colección de Arte Moderno.

<sup>3</sup> Dentro de las curadurías más significativas realizadas posteriormente por el MAAC, presentadas en el año 2006, se encuentran las exposiciones: *Los 10.000 años del Ecuador Antiguo* liderada por Jorge Marcos Pino; *Claves del Arte* curada por José Carlos Arias Álvarez y la muestra *Dimensiones* de Estuardo Maldonado en la sala Autoral.

<sup>4</sup> Aquí destacan la crítica y curadora cubana Lupe Álvarez quien llegó a residir en Guayaquil a inicios del año 2001 y los guayaquileños Mónica Espinel y Rodolfo Kronfle Chambers quienes se formaron como historiadores del arte en los Estados Unidos.



No obstante, la labor de la crítica y la historia del arte en Guayaquil no han tenido en los medios de comunicación ni en el mundo universitario a su mejor aliado. El trabajo de investigación sobre las problemáticas del arte no es solo un fenómeno reciente en la ciudad, sino que históricamente en el Ecuador los procesos artísticos han sufrido un tratamiento intermitente por parte de la academia.

La misma historia del arte en el país ha sido una actividad fragmentada y carente de un cuerpo mayúsculo y confiable. No existe un libro de texto que englobe todo el arte nacional y que goce de suficiente legitimidad sobre la historia del arte del Ecuador. Como indica Rodolfo Kronfle “La historia del arte contemporáneo del Ecuador se ha escrito, por desgracia, solo en catálogos. A lo mucho podríamos hablar también de páginas salpicadas en Internet y de algunos ensayos publicados que excepcionalmente se plantean objetivos analíticos ambiciosos” (Kronfle, 2009, p. 14).

Aunque de forma intermitente, las prácticas visuales han tenido presencia en los medios de comunicación; normalmente, los tópicos de arte y cultura ocupan un lugar de ornamento dentro de los espacios informativos del país. La cobertura cultural tiene un espacio de menor prioridad en la agenda de los medios si se compara con la política, el deporte, la seguridad, espectáculos o farándula. Es la prensa escrita, la que más cabida le da a los tópicos de arte y cultura debido a que ha institucionalizado secciones y suplementos culturales. Aun así, los periódicos guayaquileños de mayor relevancia como el Expreso, El Universo y El Telégrafo, le han ofrecido espacios esporádicos a la crítica de las Artes Visuales en sus páginas.

Otro elemento a analizar en la conformación de públicos ávidos por el arte y la cultura, resulta la escasa relación establecida entre la crítica, la historia del arte y los medios de comunicación; ello ha tenido un impacto en Guayaquil, al no propiciar en la ciudad, una prolija conformación de públicos para el arte. A diferencia del ambiente hostil, urbano e institucional, con el cual se enfrentaron



los artistas visuales contemporáneos durante las dos últimas décadas del siglo XX, con la nueva generación de artistas contemporáneos aparecida en el presente siglo, se produce una expansión de las audiencias para las Artes Visuales en la ciudad. Las nuevas preguntas formuladas y los hábitos de consumo cultural registrados están acompañados además, por un cansancio en el público de las estéticas del tardo modernismo ecuatoriano que coparon el sistema del arte local hasta fines del siglo pasado.

Junto al impulso de los nuevos propósitos estéticos se aprecian durante este período, procesos de reactualización de los eventos y salones del arte local. Esos ajustes están en sintonía con los cambios institucionales producidos en el contexto cultural ecuatoriano. La Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, el mayor evento de las Artes Visuales del Ecuador con alcance internacional, nació supeditada a una noción anquilosada de pintura pero incorporó desde el año 1998 la fotografía digital y posteriormente se abrió a todos los lenguajes artísticos.

Una apertura similar se manifiesta en eventos nacionales de larga data como el Salón Mariano Aguilera de la ciudad de Quito. El Salón de Julio de Guayaquil, en cambio, se reafirmó en la pintura, pero apostó por los nuevos usos del medio y por las prácticas contemporáneas. Desde el año 2003, hubo un incremento importante en el monto económico de los premios y se empezó a trabajar con jurados extranjeros que implementaron rigurosos criterios de selección, lo cual produjo un sustancial crecimiento en la calidad de la exposición. No obstante, a lo largo de la década el Salón de Julio ha tenido momentos de altibajos y se han generado tensiones con el medio cultural como consecuencia de la reescritura de sus bases y de las políticas de censura implementadas por la Dirección del Museo Municipal.

Otro aspecto de interés atañe a la aparición en la ciudad, de un incipiente coleccionismo para el arte contemporáneo. El trabajo sostenido, por más de dos décadas, de la galería dpm ha permitido la existencia de un mercado,



aunque todavía pequeño, para el arte de avanzada en el Ecuador. Otro abono importante para el mercado del arte local fue el trabajo desarrollado por la galería Madelein Hollaender, quien cerró sus puertas en el 2005, después de apoyar por 25 años al arte más propositivo de la ciudad. En las salas de Madelein Hollaender se presentaron, desde las propuestas de La Artefactoría<sup>5</sup> en los años ochenta, hasta los primeros trabajos de artistas del colectivo La Limpia a inicios de la década del 2000. De forma más reciente, aparece NoMínimo, otro espacio significativo que apuesta por la producción de los artistas emergentes.

Durante las últimas décadas, buena parte de los cambios artísticos y culturales ocurridos en Guayaquil han sido impulsados por los propios artistas. En el año 2001, Xavier Patiño –ex miembro de La Artefactoría– convocó a otros actores culturales para desarrollar una institución de educación superior de artes en la ciudad. Inicialmente, Patiño presentó la idea como un proyecto artístico dentro del evento *Ataque de Alas* del MAAC. Posteriormente, junto a Marco Alvarado y al autor de esta investigación, presentaron el proyecto a la Dirección Cultural de BCE, entidad que entonces se encontraba desarrollando una infraestructura cultural sin precedentes en la ciudad.

El Arquitecto Freddy Olmedo, Director Regional de Cultura del BCE, acogió el proyecto y en conjunto con la Municipalidad de Guayaquil presentaron el expediente de creación a las autoridades rectoras de la educación superior del país en abril de 2003. De esta forma surge El Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador<sup>6</sup> (ITAE); inicia sus actividades en el año 2003 con la finalidad

---

<sup>5</sup> La Artefactoría fue un colectivo artístico que aparece en 1982 en la ciudad de Guayaquil. El crítico e historiador del arte Juan Castro y Velázquez agrupó a varios jóvenes artistas graduados del Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza, entre los que se encontraban Jorge Velarde, Marcos Restrepo, Flavio Álava y Xavier Patiño; más tarde se les uniría Paco Cuesta y Marco Alvarado. El colectivo se disuelve en 1989 con la exposición *Caníbal* realizada en el Museo Municipal de Guayaquil.

<sup>6</sup> En el primer año de existencia, la sede provisional del ITAE fue el Museo Antropológico de 9 de Octubre y Antepara, edificio que ya había sido vendido por el BCE a otra institución del estado. En 2004 se trasladó a la PAO, específicamente a una de las partes del subsuelo del Teatro del Centro Cívico, entonces en pésimas condiciones físicas, por lo cual el BCE, a través





de formar a artistas profesionales con excelencia académica en base a la educación, promoción y difusión de las artes en el Ecuador.

La creación del ITAE, un espacio pionero en el litoral ecuatoriano, vino a paliar la ausencia de una institución de educación profesional de artes a nivel superior en toda la región (a diferencia de lo que ocurría en Quito, Cuenca y Loja, donde existían instituciones y programas de educación superior en artes desde hacía décadas). Durante años varias generaciones de jóvenes guayaquileños y costeños tuvieron que migrar para desarrollar sus vocaciones artísticas, creativas e intelectuales.

Durante la primera etapa, la institución ofertó únicamente la carrera de Artes Visuales, área artística sobre la cual se basó el proyecto fundador y la propuesta artístico-pedagógica que marcó las directrices de la institución; a partir del año 2005, se sumaron al proyecto Santiago Roldós y Pilar Aranda, directores de Muégano Teatro, quienes crearon el Laboratorio de Teatro Independiente del ITAE, embrión de la Carrera de Teatro; esta, junto a la carrera de Producción de Sonido y Música, creada por Daniel Sais en el 2007, conformaron la oferta académica del ITAE.

La misión del Instituto desde un inicio fue la de formar a una generación de artistas cualitativamente diferentes que contribuyeran al afianzamiento de la cultura nacional e influir directamente en el crecimiento de la escena artística local, regional y nacional con una sólida proyección en el ámbito internacional.

En los primeros 6 años, el Instituto trabajó y desarrolló su labor académica en situaciones muy adversas desde el punto de vista jurídico y financiero, hasta que a principios de 2010 el CONESUP emite una resolución y lo declara como

---

de la Dirección Cultural, realizó las adecuaciones mínimas necesarias para poder continuar con la oferta académica. La aprobación oficial del instituto se dio mediante resolución del Consejo Nacional de Educación Superior (CONESUP) el 19 febrero del año 2004.



una entidad de derecho público<sup>7</sup>. Al año siguiente se inicia la transición definitiva del ITAE al sector público, asegurándole al Instituto un presupuesto anual para continuar con su gestión académica y cultural.

A pesar de los logros académicos y artísticos alcanzados por el ITAE su historia ha sido extremadamente azarosa y de gran fragilidad institucional, pues ha estado imbuida en los constantes cambios ocurridos en el panorama político ecuatoriano de la pasada década.

De esta manera, el escenario de las Artes Visuales en la ciudad de Guayaquil muestra un conjunto de componentes a considerar para su estudio, con lo cual, las articulaciones, sinergias, relaciones y también tensiones que acompañan su funcionamiento, sin dudas será una contribución para su comprensión.

## **5. Justificación**

Las investigaciones sobre el mundo del arte en la ciudad es prácticamente inexistente. A pesar de que las propuestas artísticas más significativas aparecidas en el medio durante el presente siglo han estado acompañadas de un tratamiento crítico, se puede afirmar como hasta este momento no se ha gestado una investigación profunda acerca del armazón institucional que ha sustentado los cambios ocurridos en el escenario cultural de la ciudad y de la relación entre los procesos de producción, circulación y consumo de las Artes Visuales contemporáneas.

Una de las contribuciones y entradas prioritarias de la presente investigación es el análisis sobre el funcionamiento de los distintos componentes del mundo del arte local. Realizar un estudio sobre el panorama de las Artes Visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil resulta

---

<sup>7</sup> El 5 de enero de 2010 se certifica por Resolución de Presidencia N° 004.PR del CONESUP que el ITAE es una entidad de derecho público en apego a la naturaleza jurídica de sus entidades promotoras.



pertinente en la medida en que este ayude a valorar en términos históricos, teóricos y críticos los cambios operados en dicho contexto.

La investigación podrá develar paralelos y relaciones con otros contextos de la región. Son muchas las ciudades latinoamericanas donde la institución cultural padece de una disfuncionalidad crónica; en ellas el arte no es valorado como una actividad socialmente representativa. La hostilidad a la creación y a la vocación artística llega a ser un problema estructural de nuestras sociedades donde las políticas culturales de los estados palidecen bajo parámetros tecnocráticos y de corto aliento. La deuda con el arte y la cultura nunca ha sido contabilizada ni forma parte de las agendas públicas de nuestras naciones.

La investigación será de utilidad para artistas, estudiantes de artes, profesores, investigadores, galeristas, coleccionistas, instituciones culturales, historiadores del arte, estudiosos de la visualidad y de la cultura, quienes dispondrán de una serie de datos históricos, críticos y analíticos sobre el nuevo escenario de las Artes Visuales en la ciudad de Guayaquil. Este estudio podrá generar insumos para nuevas investigaciones sobre el problema planteado y sobre la relación de la enseñanza artística con los demás componentes del mundo del arte en contextos diversos.

El estudio de las Artes Visuales en Guayaquil puede ser un termómetro que con facilidad establecerá diálogos con las problemáticas que padecen las prácticas artísticas en otras ciudades de la región y, sobre todo, con la posibilidad de revertir las condicionantes negativas que subsisten en escenarios culturales afines. Así mismo, enuncia desde una postura crítica la necesidad de gestar una investigación que articule la relación de los componentes del arte y sus efectos en el contexto y panorama de las Artes Visuales contemporáneas de la ciudad y del país.



## 6. Diseño y metodología

Se propone como objetivo general de la investigación analizar el escenario de las Artes Visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo a partir del examen del mundo del arte.

Los objetivos específicos están orientados a:

- Analizar el funcionamiento de los distintos componentes del mundo del arte en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo.
- Valorar las relaciones entre los distintos componentes del mundo del arte a partir de la incidencia del ITAE en el escenario cultural de la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo.

Para ello, se consideran componentes del mundo del arte: la obra de arte, el artista, el público, las ciencias del arte, los medios de difusión del arte, los espacios expositivos, el mercado del arte y la formación artística.

El diseño de la investigación opta por la metodología cualitativa, dado que permite un abordaje analítico, descriptivo e interpretativo sobre el objeto de estudio. De esta manera, se toma en cuenta la relación contextual, social y cultural en la cual se inserta el mundo del arte, sus actores fundamentales situados en dicho contexto y las dinámicas artísticas generadas.

Al mismo tiempo, el enfoque metodológico permite la construcción del conocimiento como un proceso flexible e interactivo, considerando la realidad de manera holística, subjetiva y múltiple; de esta forma, los conceptos y categorías analíticas se construyen como resultado del proceso investigativo y permite al mismo tiempo, un análisis de los hallazgos en relación con el contexto en que se genera la propia investigación.



Un elemento a considerar, como parte de los supuestos epistemológicos y axiológicos que fundamentan la investigación, es la mediación de la experiencia personal y directa del investigador en este estudio<sup>8</sup>, en la medida que su valoración personal guía la construcción de los conceptos sensibilizadores con los cuales opera el propio diseño. Sinérgicamente el investigador ha estado inmerso en el contexto que se desea investigar con lo cual, sus valores y experiencias previas son consideradas parte del proceso de construcción del conocimiento.

Con estos propósitos, el diseño de la investigación opta por el método cualitativo de Estudio de Caso pues permite un entendimiento en profundidad de un fenómeno complejo, tanto en sí mismo como en relación con un contexto más amplio: "...una búsqueda empírica que investiga un fenómeno contemporáneo dentro de un contexto de vida real, especialmente cuando las fronteras entre fenómeno y contexto no son claramente evidentes" (Yin, 1994, p. 13).

La comprensión sobre el escenario de las Artes Visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo, como caso de estudio, podrá convertirse en un referente para futuras investigaciones afines con este campo, tanto a nivel local, regional como internacional; a su vez la misma permite hacer generalizaciones extrapolables a otros contextos.

El proceso de operacionalización se construye a través de un diseño flexible y emergente que propicia la metodología cualitativa. Un elemento importante del estudio es como las categorías de análisis se definen en relación a la formulación de las preguntas de investigación planteadas (Sautu, 2005), las cuales son susceptibles de ser reformuladas durante toda la investigación en la medida en que el mismo diseño se vaya ajustando en función de los

---

<sup>8</sup> El investigador ha estado involucrado en el escenario de las artes visuales como artista y como fundador y Rector del ITAE. Además es profesor de las materias de Arte y Sociedad, Proyectos, Dibujo y Pintura del ITAE y de la Universidad de las Artes.



aprendizajes generados y de los constructos teóricos que van operando en relación a la realidad a estudiar.

La operacionalización de conceptos teóricos, en términos de categorías analíticas e indicadores, toma en consideración los conceptos sensibilizadores derivados de las teorías tentativas que el investigador va escrutando acerca del objeto a ser estudiado (Maxwell, 1996). Atendiendo a ello, se proponen dos categorías analíticas según los objetivos específicos planteados. Primero, el funcionamiento de los componentes del mundo del arte: el artista, la obra de arte, el público, las ciencias del arte, los medios de difusión del arte, espacios expositivos, el mercado del arte y la formación artística; segundo, las relaciones dadas entre dichos componentes a partir de la incidencia del ITAE.

Las unidades de análisis que conforman la muestra de estudio, según los criterios de selección definidos, resultan actores protagónicos en el escenario de las Artes Visuales en la ciudad de Guayaquil durante los últimos 15 años. Por ello se definen las siguientes unidades de análisis y los respectivos sujetos participantes:

#### **Artistas visuales:**

1. Anthony Arrobo.
2. Dennys Navas.
3. Elías Aguirre.
4. Fernando Falconí.
5. Gabriela Chérrez.
6. Graciela Guerrero.
7. Jimmy Lara.
8. José Hidalgo Anastacio
9. Larissa Marangoni.
10. Oscar Santillán.
11. Roberto Noboa.



### **Expertos en Artes Visuales:**

- 12. Ana Rosa Valdez.
- 13. Juan Castro y Velázquez.
- 14. Lupe Álvarez.
- 15. Rodolfo Kronfle.

### **Actores vinculados a los medios de difusión de las artes:**

- 16. Clara Medina (Actual Editora de Vida y Estilo en Diario El Universo y ex Editora de Cultura en Diario El Telégrafo).

### **Actores vinculados a las galerías y a la gestión cultural:**

- 17. David Pérez (Galerista de dpm).
- 18. Madelaine Hollander.
- 19. Pilar Estrada (Galerista de NoMínimo).

### **Actores vinculados a la gestión de instituciones culturales públicas**

- 20. Amelia Sánchez (Ex Directora del MAAC).
- 21. Freddy Olmedo (Ex Director Regional de Cultura de la Sucursal Mayor Guayaquil del Banco Central del Ecuador).
- 22. Mariella García Caputi (Ex Directora Regional de Cultura de la Sucursal Mayor Guayaquil del Banco Central del Ecuador).
- 23. Melvin Hoyos (Director de Cultura y Promoción Cívica en Municipio de Guayaquil).
- 24. Rosa Amelia Alvarado (Presidenta de la Casa de la Cultura-Núcleo del Guayas)

### **Coleccionistas y actores vinculados al mercado del arte**

- 25. David Goldbaum.
- 26. Jaime del Hierro



27. Simón Parra.

**Docentes en Artes Visuales:**

28. Armando Busquets

29. Daniel Alvarado

30. Ilich Castillo

31. René Ponce

32. Xavier Patiño.

De manera que la muestra de estudio se conforma por un total de 32 sujetos participantes, según los criterios de selección definidos para las unidades de análisis.

Dado que el método de estudio de caso permite la elección posterior de los instrumentos y técnicas de producción de datos cualitativos: “No es una escogencia metodológica, sino una escogencia del objeto a ser estudiado” (Stake, 1999, p. 236), esta investigación opta por la Entrevista semi-estructurada como instrumento fundamental de recolección de datos; este método empírico permite registrar y obtener datos subjetivos y ofrece la oportunidad de profundizar en los temas al facilitar, a modo de conversación, la interacción directa y al mismo tiempo información más personalizada de los sujetos participantes.

En este sentido, es importante precisar que la implementación de las entrevistas y la propia investigación tienen como insumo el proyecto investigativo *El panorama de las artes visuales en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo*, co-dirigido por el investigador en la Universidad Casa Grande entre los años 2012 -2014, bajo la modalidad Semilleros de Investigación en el que participaron 13 estudiantes de pregrado<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> El proyecto investigativo *El panorama de las artes visuales en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo* arrojó las siguientes tesis de pregrado: “*El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: análisis e identificación de la contribución que ha tenido el proyecto pedagógico del ITAE*” (García, 2013); “*El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del*





Adicionalmente en la investigación se emplea la técnica Análisis de Documento que permite la revisión documental a partir de la consulta de fuentes primarias. La aplicación de estas técnicas permitirá corroborar la validez de la evidencia empírica en relación con el conocimiento que se generará a partir de la construcción del marco teórico.

## II. MARCO TEÓRICO

Los teóricos George Dickie y Arthur Danto aportan conceptos y teorías fundamentales para el soporte teórico de esta investigación. La teoría institucional del arte desarrollada por Dickie en los años sesenta del siglo pasado y la definición de *El Mundo del Arte* que desarrolla Danto, a partir de la experiencia directa que tuvo con las *Cajas de Brillos* de Andy Warhol en 1964, brindan insumos insoslayables para una cabal comprensión de los procesos de producción, circulación y consumo del arte en la cultura contemporánea.

---

*siglo XXI: la importancia y el papel de los museos, salones y bienales*" (Fuentes, 2013); *"El escenario de las artes visuales contemporáneas en el Guayaquil del siglo XXI"* (Abuhayar, 2013); *"El impacto de los medios de comunicación en el público de las artes visuales contemporáneas en el Guayaquil del siglo XXI"* (Medina, 2013); *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Artistas y obras relevantes"* (Larrea 2013); *"El Panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: El funcionamiento del coleccionismo de las artes visuales contemporáneas, el mercado del arte y las galerías en la ciudad de Guayaquil del presente siglo"* (Guschmer, 2013); *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Análisis de las nuevas audiencias de las artes visuales contemporáneas"* (Parra, 2013); *"Análisis de la gestión cultural del Museo Municipal de Guayaquil en cuanto a los espacios para el arte contemporáneo en la ciudad, durante el presente siglo"* (Villegas, 2013); *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Análisis de la política cultural del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en relación con el fomento y promoción de las prácticas artísticas"* (Cabrera, 2013); *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Análisis de la política cultural del Museo Municipal de Guayaquil en relación a las prácticas artísticas contemporáneas"* (Mejía, 2013) *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Análisis de la política cultural del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo"* (Cardoso, 2013); *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Análisis de la gestión Casa de la Cultura en relación a los espacios para las artes visuales"* (Sánchez, 2013); *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Análisis de la contribución de la Casa de la Cultura en relación con las artes visuales"* (Guevara, 2013); *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del Siglo XXI: Análisis de la política cultural del Museo Municipal de Guayaquil y su incidencia en el desarrollo del arte contemporáneo"* (Cucalón, 2013) y *"El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Análisis de la política cultural del MAAC en relación con sus exposiciones"* ( Henk, 2013).



En su artículo *The Artworld* Danto se refirió al registro ontológico del arte y sobre qué o quién legitima una obra de arte. Al preguntarse qué definía en cada momento que algo fuese una obra de arte, concluía que existía un constructo al que denominó *El Mundo del Arte*, donde tenía lugar la legitimación del producto artístico en calidad de tal (Danto, 1964).

La problematicidad que conlleva el ejercicio de la determinación y legitimación de la obra de arte (lo que se manifiesta una y otra vez en las interrogantes desplegadas hoy por el arte en términos de: ¿Qué es arte?, ¿Quién lo determina como tal? o ¿Es esto una obra de arte?) se ha resuelto desde múltiples perspectivas teóricas. Todas ellas han cristalizado en la redefinición del hecho artístico producto del cambio de paradigma que se da en el momento en que se sustituyen los principios del modernismo por los del arte contemporáneo.

El desmarcaje que alcanza el arte contemporáneo respecto a la estética moderna instaure replanteamientos sustanciales no solo sobre la definición de obra de arte sino también sobre las teorías y los relatos que la definen. El contacto de Danto con el trabajo de Warhol le permitió advertir que no solo el arte había cambiado sino que también debían cambiar nuestras ideas sobre él. La profundidad existencial y el carácter irrepetible de los cuadros de Pollock y Kline dieron paso a unas cajas de madera con impresiones serigráficas que eran idénticas a las del supermercado. En aquellas piezas se advertía una ausencia pasmosa de los atributos que debía portar una obra de arte. Obras de arte que tenían las mismas características de aquello que no lo era. Los influjos de este hecho en el nuevo horizonte teórico se han ido manifestando con el tiempo en los textos de Danto y en los de otros autores con un pensamiento común (Danto, 1984).

Según Danto, las piezas de Warhol se producen en un contexto teórico, el del mundo del arte, sin el cual no pueden ser percibidas ni interpretadas como



arte. Solo en ese contexto, las cajas de Warhol tienen significados y exigen una interpretación (Danto, 1964).

En el texto *Después del fin del arte* Danto argumenta que lo que diferencia a una caja de la otra: el arte de la realidad; es su significado y no la apariencia estética. Por ende, ya la excelencia artística no se podrá medir por las características visuales de la obra, sino por las ideas que ella encarna y por las actitudes que provoca. El arte es (y lo ha sido siempre) símbolos encarnados, maneras de expresar ideas, deseos, temores o críticas (Danto, 1984).

La premisa de que el arte no lo hacen los artistas, o no solo los artistas, se sostiene a partir del concepto mismo de *El Mundo del arte*. Estas ideas van a permear el pensamiento de George Dickie, quien manifiesta en *El Círculo del Arte*:

Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el status de candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte). (Dickie, 2005, p. 131)

Nació así la llamada *Teoría institucional del arte*, en la que el constructo estructural al que se refería Danto se transforma en una entidad legitimadora del carácter de arte o artístico de un producto determinado.

En este sentido, la afirmación del carácter artístico de un producto o artefacto resulta de una convención socio-cultural concedida por consenso mediante un procedimiento de admisión en el mundo del arte. En tal consideración se confirma todo un amplio espectro de ideas y teorías acerca de la recepción del arte, desarrolladas desde el siglo XX; estas apuntan al reconocimiento de que la obra artística solo existe como tal en la medida en que ha sido no simplemente propuesta por su autor, sino cuando resulta comprendida e interpretada hermenéuticamente por los receptores, que de ese modo la consuman (le dan un acabamiento) y le confieren tal carácter.



Dickie entiende su teoría institucional como una teoría cultural. En ella aborda el arte como un fenómeno subordinado a procesos culturales no siempre reconocibles. La comprensión del arte ocurre entonces a partir de convenciones culturales que están sujetas a variaciones en función de los distintos escenarios sociales e históricos en los cuales el arte se da.

De este modo, *El Mundo del Arte* se puede definir como un conjunto de prácticas instituidas que se transfieren en diversos contextos culturales y a lo largo del tiempo. Dickie señala que *El Mundo del Arte*, a pesar de no poseer una estructura claramente identificable ni miembros precisos, sí contiene agentes fundamentales como los artistas, la obra y el público. Estos tres elementos, los productores y los consumidores de obras de arte, sostienen la ecuación más básica del concepto. Son agentes dependientes el uno del otro que conforman un sistema institucional expandido de manera informal.

En *El Círculo del Arte* George Dickie ofrece una mayor claridad sobre las interrelaciones que se dan al interior del marco institucional que cobija la producción artística. Aquí define una serie de roles de menor protagonismo, considerando su distancia con el proceso de creación, como los críticos, los historiadores del arte, los galeristas, los directores de museo y los teóricos o filósofos del arte. Todos estos roles, en apariencia secundarios, posibilitan un mayor entendimiento del hecho artístico y cierran el funcionamiento del mundo del arte como institución (Dickie, 2005).

El sentido circular de la definición de Dickie se manifiesta en cinco categorías, que le otorgan coherencia a su teoría institucional: el artista que participa en la elaboración de una obra de arte; la obra de arte como artefacto creado para ser presentado al público del arte; el público que está conformado por personas con cierta preparación para comprender el objeto presentado; el mundo del arte como la totalidad de los sistemas del mundo del arte; y un sistema del mundo del arte como un marco para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte (Dickie, 2005).



De esta manera, el *Mundo del arte* se definiría como un ámbito estructurado por diversos componentes que se articulan en torno a los discursos hegemónicos del arte. Esta investigación, al enfocarse en el funcionamiento del mundo del arte en la ciudad de Guayaquil, considera a la obra de arte, al artista, al público, a las ciencias del arte, a los medios de difusión del arte, a los espacios expositivos, al mercado del arte y a la formación artística como los componentes más relevantes y decisivos del sistema. Cada uno de estos agentes cumple determinada función en esa estructura y desde sus respectivos enclaves ejercen su papel en el complejo proceso contemporáneo de producción, circulación, valoración y consumo del producto artístico.

La definición de **obra de arte** es compleja tanto en términos históricos como contemporáneos. Cualquier análisis o elaboración teórica que se haga sobre el concepto de obra de arte implica un intento por definir el propio arte. Muchos artistas, historiadores y teóricos se han ocupado de ello en los últimos siglos. Atendiendo a esta necesidad, el artista uruguayo Luis Camnitzer menciona:

Me gusta pensar que cuando se inventó el arte como la cosa que hoy aceptamos que es, no fue como un medio de producción sino como una forma de expandir el conocimiento. Me imagino que sucedió por accidente, que alguien formalizó una experiencia fenomenal que no encajaba en ninguna categoría conocida, y que eligieron la palabra “arte” para darle un nombre (Camnitzer, 2012, p. 1-2).

El término *arte* proviene de la palabra latina *ars* y el vocablo griego *téchne*, pero el campo semántico de *ars* y de nuestra palabra *arte* registró una compleja y paradójica contracción y expansión. Si la *téchne* podría traducirse hoy de un modo más apropiado como “virtuosismo”, el concepto *arte*, en nuestra época, se refiere a la calidad de un constructo teórico que se rearticula histórica y culturalmente, referido a la producción de sentido, a las prácticas simbólicas y sus productos, lo que satisfacen necesidades intelectuales y sensoriales del ser humano en diversas experiencias estéticas.



La categoría que registra de forma definitiva la invención del arte en la cultura griega es la *mimesis*. Después de las elaboraciones teóricas de Platón y Aristóteles en la época clásica, la categoría *mimesis* se aplica para determinar al universo de la poesía, en sus distintos géneros, incluyendo la Música, la Danza y las Artes Visuales. Esta categoría sirvió para comprender la similitud y el parentesco de toda una serie de actividades que en nuestra tradición de cultura se ha definido como Artes. José Jiménez señala como ningún otro término indica de mejor manera la cristalización de la emancipación formal de la imagen. La *mimesis* expresa en su sentido más profundo la idea de representación, una noción dinámica, objetiva y material, que conlleva a la autonomía de la forma en la producción de las imágenes (Jiménez, 2002, p. 69).

La emancipación formal de la imagen y la convergencia que se da en las diferentes formas de producción simbólica en la cultura grecorromana desaparece totalmente durante la Edad Media. Se eclipsa la autoría y el sentido intelectual que oxigenó a la producción de las imágenes en el mundo antiguo, perdiéndose así el aprecio y la valoración social de la forma en tanto que forma. Las artes pasaron a ser entendidas como actividades manuales y serviles que estarían consagradas a la gloria de Dios.

No es hasta los siglos XII y XIII, aunque de forma muy lenta, cuando renace la idea de entablar un diálogo cultural con la antigüedad. Ya en el siglo XV, producto de una serie de modificaciones históricas en el contexto europeo, el legado cultural de la unidad y la similitud entre las artes y su práctica institucional como producción autónoma de formas es totalmente asimilado.

El esquema medieval termina de craquelarse en el momento en que la pintura es inscrita como una práctica dentro de las artes liberales. La pintura desempeñará un rol protagónico en el nuevo sistema cultural que sostiene hasta hoy nuestra idea de arte y sus formas de institucionalización. León Battista Alberti, con su Tratado de la Pintura de 1435, es quien desencadena el



nuevo mapa de las disciplinas artísticas del siglo XV. Según Jiménez, Alberti “...no sólo elogia la pintura y subraya los diversos conocimientos teóricos que requiere su práctica, lo que implica reivindicar su carácter intelectual, «liberal», sino que incluso la considera «maestra» de las artes” (Jiménez, 2002, p. 92).

Del mismo modo, Jiménez considera que Alberti “...recupera la categoría de la belleza en el marco de una reflexión sobre las artes plásticas, y con ello introduce el elemento teórico fundamental sobre el que acabará sustentándose la idea moderna de la unidad de las artes” (Jiménez, 2002, p. 93) e identifica que el arquitecto renacentista desempeña un papel fundamental en la nueva concepción del arte: “...será el primer humanista moderno en alabar «la obra» de los dioses más por su belleza, que por su utilidad, estableciendo así una comparación en aquel momento revolucionaria entre la obra divina y la obra de arte”(2002, p. 94).

Otro punto de inflexión lo marca Leonardo Da Vinci. Con su *parangón* entre la poesía y la pintura, Leonardo recupera el sustancioso vínculo, perdido durante la Edad Media, entre la literatura y las Artes Visuales. También abre el camino para la institucionalización de las Bellas Artes y coloca al hombre y al cuerpo humano como medida de todas las cosas.

La nueva concepción de la obra de arte estará sujeta a la instauración del naturalismo y de la ideología estética de la mimesis. El ilusionismo renacentista se proyectará, evolucionando en la medida en que se mejoren las apariencias del mundo, hasta fines del siglo XIX. La obra de arte estará sujeta a los nuevos encargos sociales que inevitablemente redefinen sus premisas y la incrusta en el marco institucional de la preautonomía y la autonomía artística. Si el arte es una convención cultural, dependiente siempre de los cambios y modificaciones de los contextos culturales en los que se inscribe, la obra de arte moderna es resultado de los procesos de individuación y de las prácticas culturales desarrolladas dentro de la esfera pública burguesa que cristalizan con la autonomía del arte en el siglo XVIII (Jiménez, 2002).





Al respecto, y considerando las ideas de Jürgen Habermas, el teórico Benjamin Buchloh precisa:

Estos procesos garantizan la identidad y la posición histórica del individuo como sujeto autosuficiente y autónomo. Una de las condiciones necesarias de dicha identidad burguesa fue la capacidad del sujeto para experimentar la autonomía de la estética, para experimentar placer sin interés. El concepto de autonomía estética fue tan esencial para la diferenciación de la subjetividad burguesa como para la diferenciación de la producción cultural según sus características técnicas y de procedimiento adecuadas, que finalmente conducen a la ortodoxia moderna de la especificidad del medio (Buchloh, Krauss, Alan-Bois y Foster, 2006, p. 22-23).

La obra de arte, en el contexto fundacional de la modernidad europea, se despliega a partir del programa *del arte por el arte* de Théophile Gautier y de la concepción de la pintura como proyecto de autorreflexividad perceptiva de Manet que culmina en la poética de Stephane Mallarme en la década de 1880 (Buchloh, et al., p. 23).

Según Buchloh, la estética de la autonomía había sido determinada por el marco filosófico de la filosofía de la Ilustración (el concepto de desinterés de Immanuel Kant), al tiempo que operaba simultáneamente en oposición a la rigurosa instrumentalización de la experiencia que surgió con el ascenso de la clase capitalista mercantil. Dentro del campo de la representación cultural, el culto a la autonomía liberó a las prácticas lingüísticas y artísticas del pensamiento mítico y religioso. En esa misma medida, las emancipó del servicio políticamente adulator y de la dependencia económica bajo los auspicios de un mecenazgo feudal rigurosamente controlador (Buchloh, et al., p. 23).

Para Buchloh (2006), la autonomía y el modernismo estético "...constituyó la esfera social y subjetiva desde cuyo interior pudo articularse una oposición contra la totalidad de las actividades interesadas y las formas





instrumentalizadas de la experiencia en los actos artísticos de negación y rechazo abiertos” (p. 23), pero, “... paradójicamente, estos actos servían de oposición y –en su ineluctable condición de excepciones extremas a la regla universal– confirmaban el régimen de instrumentalización total” (p. 23).

No hay dudas de que la estética de la autonomía contribuyó a una de las transformaciones más fundamentales de la experiencia de la obra de arte. En sus ensayos de la década de 1930, Walter Benjamín afirmaba que con esa estética se registraba el giro que llamó *transición histórica* desde un valor de culto a un valor de exhibición. El concepto de autonomía sirvió igualmente para idealizar una nueva forma de distribución de la obra de arte, ahora que se había convertido en una mercancía de libre flotación en el mercado burgués de objetos y de artículos de lujo. Paradójicamente, la estética de la autonomía fue engendrada por la lógica capitalista de la producción de mercancías en la misma medida en que se oponía a esa lógica (Buchloh, et al., p. 24).

Theodor Adorno, problematizando la noción de obra de arte, indica que “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia” (Adorno, 2004, p. 18). Aquí se subraya tempranamente el carácter convencional del arte en su propia definición y la de sus relaciones en el ámbito histórico y socio-cultural, algo que ha sido enunciado más adelante por otros teóricos.

Walter Benjamin en el ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* se hace eco y cita a Paul Valéry:

En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos (...) pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello (...) en todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como



antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte. (Benjamin, 2010, p. 37-38)

De esta manera, Benjamin enuncia la estrecha relación de la obra de arte con el desarrollo de las comunicaciones y las tecnologías. Para este autor, la reflexión de Valéry debió ser sumamente importante en la medida que reflexionaba sobre el carácter cambiante del arte en el tiempo y le inducía sus propias ideas acerca de la polémica cuestión del original de la obra artística y su “aura” o del reconocimiento de la fotografía y del cine como hecho artístico.

En esa lógica, la obra de arte moderna, que emerge a fines del siglo XIX y encuentra cauce abierto en la primera mitad del siglo XX con la *vanguardia histórica*, se deshizo de las normas convencionales admitidas durante siglos por la tradición académica. La modernidad registró así una crisis de la representación mimética y las técnicas legitimadas de la imagen ilusionista fueron condenadas en favor de nuevas formas plásticas que investigaron los lenguajes del arte y alcanzaron un desprendimiento de la realidad.

En el plano del contenido, la nueva obra moderna se allanó a los nuevos espacios citadinos, prolongó su mirada a las culturas no occidentales y se acercó a otras experiencias culturales. La vida de la ciudad y sus formas de convivencia fueron preocupaciones del arte. La modernidad artística privilegió la “pureza” del medio y buscó la novedad progresiva en las soluciones morfológicas, explorando los elementos que constituyen a los propios medios plásticos y legitimando la autonomía estética.

El nuevo paradigma moderno se sustenta en la expresión creativa del yo. En este sentido, la obra de arte en la primera mitad del siglo XX asimila dos modelos estéticos derivados de este paradigma: el formalismo y la expresión.



La posición formalista fue definida por Clive Bell y por Roger Fry entre 1914 y 1925. Las teorías expresionistas, en cambio, las desarrolló Benedetto Croce entre 1913 y 1922 y Robin George Collingwood's en 1938. Ambos modelos están presentes en la obra crítica de Clement Greenberg y de Harold Rosenberg sobre el movimiento norteamericano del Expresionismo Abstracto que nace después de la Segunda Guerra Mundial (Efland, Freedman y Stuhr, 1996).

La ideología estética del formalismo relega el tema y el contenido de la obra, deshaciéndose de todo aquello que está por fuera de ella misma. El pensamiento estructuralista configura a la obra artística como un sistema definido por leyes compositivas, cimentado en las interrelaciones de los elementos básicos del lenguaje visual y por reglas sintácticas que llevan al artista a determinar cómo reunir, manipular y construir su universo plástico. La estructura de la obra de arte es entendida en la concepción formalista como un cuerpo de conocimiento al alcance de todos los artistas.

Por otro lado, la estética de la expresión se afianzará como el paradigma artístico más expandido en el siglo XX. Su horizonte está enmarcado en la idea de la libertad expresiva del artista y la obra como un ente original producto de la exploración subjetiva e intimista de los sentimientos del autor. De Micheli señala respecto a los fauvistas franceses: "Para ellos el cuadro no debía ser una decoración, una composición, un orden, sino solamente expresión" (De Micheli, 1967, p. 87) y añade: "...la pintura se transformará así en una manera de desencadenar sobre la tela la violencia de sus propias emociones" (1967, p. 87).

Las ideas de Freud y de Marx sobre la libertad social e individual, que acopiarán luego los Surrealistas, se expanden por el ambiente intelectual y artístico de las vanguardias. La estética de la expresión aparece como una estética de oposición que se instala desde la experimentación libre con los medios plásticos, en la dialéctica de la innovación y la ruptura propia de la



cultura moderna. La obra de arte se concebirá entonces como fruto de la imaginación del individuo y como una búsqueda del artista a partir de sus propias vivencias y de su mundo emocional. Si el formalismo plantea la necesidad de eliminar el contenido en la obra de arte, la estética de la expresión se deshace del espíritu positivista e implanta la liberación completa del temperamento y del instinto.

La noción de obra de arte en la cultura occidental sufrió una modificación radical producto de los giros creativos de artistas como Marcel Duchamp o Andy Warhol. Después del trabajo de estos autores, muchas de las categorías del arte moderno fueron puestas en suspenso o quedaron sin efecto. Al respecto, en el libro *¿Qué es el arte?*, Arthur Danto menciona: “Para cuando pasaron de largo Duchamp y Warhol todo había cambiado en el concepto de arte. Habíamos entrado en lo que se puede denominar la segunda fase de la historia del arte” (Danto, 2013, p. 118).

La obra de arte contemporánea exaltó la expansión de los medios, soportes y materiales y puso fin al purismo moderno con una contaminación intencionada entre las disciplinas y los lenguajes de las artes, así como con la pérdida de la brecha entre el arte y la vida abierta por el purismo estético.

En la obra contemporánea se distingue una expansión ilimitada del universo semántico, se concede protagonismo a la espacialidad y a la temporalidad de las propuestas artísticas, se renuncia a la “originalidad” (muerte del autor), se despersonaliza la obra, se despliega un desenfadado diálogo intertextual (desbordando la relación moderna entre arte y cultura popular) que propicia una apertura a la diversidad cultural, racial, sexual y de género.

La tradicional recepción contemplativa de la obra da paso a una activa y exigente, en muchos casos, participación de los receptores y concede un relevante papel a la pragmática del proyecto artístico; se percibe un creciente protagonismo socio-cultural de la obra que procura una incidencia de la



producción artística en la construcción visual de lo social, en muchos casos a través de los espacios tradicionales o de los media (Bozal, 1989).

En el arte contemporáneo no puede hablarse de movimientos en el sentido moderno, con una coherencia y propuestas comunes. Más bien, aparecen tendencias que reciclan y se apropian de determinadas soluciones sintácticas precedentes, pero que igualmente responden a las nuevas inquietudes de la época. Estas tendencias son articuladas y registradas de cierto modo por los críticos, los curadores y hasta por el propio mercado del arte.

En el arte de los últimos 50 años se identifican tendencias como el neoexpresionismo, la simulación y el apropiacionismo de la imagen visual, activismos alternativos, auge de los *neos* (neoconceptualismo, neobarroco), propuestas de estética relacional, prácticas artísticas relativas al cuerpo como medio, soporte o referencia; multiculturalismo y arte de las diferencias sexuales, de género, raciales, generacionales, etno-culturales y arte de los nuevos medios: televisión, videoarte, arte en la Red, infografía y arte-espectáculo (Guasch, 2000).

El momento inicial del arte contemporáneo es difuso, pero Danto considera que este cambio pudiera ubicarse en el momento en que la forma de presentar la obra de arte cambia radicalmente. Esto, por supuesto, ha conducido y conduce a múltiples puntos de vista. En el mundo contemporáneo del arte se registran giros hacia una expansión y pluralismo de las prácticas artísticas, una diversidad en el espectro teórico-artístico y una complejidad de los mecanismos de difusión y consumo del producto artístico (Danto, 1997).

Importantes artistas, teóricos y críticos se refieren a la transición observable hacia un nuevo tipo de obra que va más allá de los códigos y de las convenciones de la modernidad. Algunos se apresuraron a denominar ese nuevo arte como *posmoderno*, otros prefirieron definir los cambios mediante el concepto de *contemporaneidad*; la contemporaneidad no en el sentido temporal



como lo más actual o lo que pertenece a nuestro presente efectivo e inmediato, sino como un concepto que distingue a gran parte de las prácticas culturales de la actualidad que de modo manifiesto se distancian de las formulaciones de la modernidad artística.

El término *posmodernidad* resulta paradójico por sí mismo. Este sugiere que la *modernidad* está, de cierto modo, acabada; pero en la obra de muchos artistas y críticos se reconoce a la *posmodernidad* como un período que ha propiciado nuevos conocimientos sobre la modernidad y en especial sobre las vanguardias históricas.

Debe admitirse que las diversas tentativas de conceptualizar la posmodernidad han servido tanto para revisitar la modernidad como para declararla muerta. La modernidad como la posmodernidad no designa ningún estilo de arte. Algunos de sus teóricos han empleado el término con la intención de marcar una nueva época cultural en Occidente.

Para Jean-François Lyotard, quien inauguró el debate filosófico sobre el término, lo posmoderno marcaba el final de todas las grandes narraciones de la modernidad, las cuales fueron contadas como una historia de progreso (como la difusión de la Ilustración) o como un relato de decadencia (la esclavización del proletariado) (Lyotard, 1979).

En el ensayo *La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)*, Carlos Thiebaut realiza un valioso análisis de la suerte del término “posmoderno” o “posmodernidad”. Respecto del término, el autor señala cuatro momentos y lo denomina: “Ese movimiento de contradanza y esa conciencia de los límites que se agazapan bajo el rotulo de la postmodernidad y concluirán con una consideración de orden más general sobre la ambigüedad de las formas discursivas contemporáneas que se reclaman postmodernas” (Thiebaut, 1996, p. 379). Los cuatro momentos referidos son: “La desvanecida complejidad de las racionalidades modernas del romanticismo contra la



ilustración, la pluralización de los lenguajes contra el romanticismo, el desvanecimiento del sujeto contra el canon moderno y el colapso de la historia. (1996, p. 379).

Los cambios aquí señalados se verifican tanto en el terreno discursivo como en las prácticas culturales y conducen a reconocer que el canon moderno, tal como quedó legitimado, ha colapsado. Sin embargo, la metáfora misma de la “contradanza” que emplea Thiebaut subraya que el programa moderno se rearticula, se reformula en los términos de nuevas formas de sensibilidad, que difieren de las normadas anteriormente. Semejante paradoja se proyecta en el propio término “postmodernidad”, que denota una ambigüedad tal que lo hace discutible y en buena medida impreciso. De aquí el ulterior intento de calificar al nuevo proceso en términos de “contemporaneidad”, simplemente para marcar la diferencia, pero superando las confusiones derivadas de la llamada “postmodernidad”.

Existe consenso acerca de la existencia de un final para la forma artística llamada *moderna*, incluso un final para la época cultural llamada *modernidad*, pero para el proceso socioeconómico llamado *modernización*, asociado al sistema capitalista, no hay un final a la vista. Por el contrario, lo posmoderno sólo puede señalar la extensión casi global de este proceso.

Con la eclosión del arte contemporáneo, se produce un desplazamiento del término *Artes Plásticas* al de *Artes Visuales*. Las *Artes Plásticas* definían a un tipo de obra que subrayaba determinadas características de los medios, materiales y soportes específicos empleados en la tradición artística. El término *Artes Plásticas* resultó insuficiente para abarcar los nuevos derroteros del arte contemporáneo. La expansión del campo artístico, la antiforma, el video arte y el arte como experiencia demandaron un término más amplio que los cobijara. Las *Artes Visuales* es una denominación que ya no remite a soportes o materiales específicos, sino al sentido humano primordial que se pone en juego en sus productos, a su forma de recepción.



Sin embargo, en la misma contemporaneidad artística, la contaminación e hibridación de las artes ponen bajo sospecha y cuestionan la legitimidad del concepto. La percepción y recepción de las Artes Visuales involucra cada vez más a otros sentidos, como la sinestesia (percepción conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo) e incluso, a la cinestesia (percepción simultánea del equilibrio, el espacio y el tiempo). De aquí que algunos autores confieran al término un carácter cada vez más convencional, si bien se toma en cuenta que aún es la visión la que mantiene un carácter protagónico.

Hoy la obra de arte exige, para su reconocimiento como tal y su experiencia, algo más que el originario virtuosismo del artista o la pura intelección y disfrute sensorial (aspectos primordiales en las concepciones originarias del arte). Frente al desafío que el arte hoy supone, resulta pertinente la elaboración teórica que realiza Anna María Guasch a partir de las tesis de Danto:

Para Danto, y para nosotros, para llegar a captar el sentido de la obra de arte es imprescindible crear un telón de fondo teórico, una base de información cultural, una atmósfera de teoría artística en la que se pronuncien los discursos significantes. Las obras de arte han de entenderse como objetos significantes referidos a otros objetos, lo cual acorta las distancias entre las intenciones del artista y el público: «Ver algo como arte requiere algo más que el ojo no puede percibir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte, un trabajo de sentido mediatizado por la inmersión en un sistema de referencias múltiples y complejas, una cultura, una atmósfera teórica» (Guasch, 2000, p. 18-19)

Ese algo más que el ojo no puede percibir, fue uno de los descubrimientos artísticos de Marcel Duchamp. En el texto *El Acto Creativo*, Duchamp define al **artista** y al público como los dos polos de toda creación artística; al artista le da los atributos de un médium cuyas decisiones en la elaboración de una obra de arte pertenecen al dominio de la intuición y al espectador como aquello que,





con el tiempo, posibilita la transferencia a la posteridad de una obra o un artista (Duchamp, 1957).

Duchamp señala que millones de artistas crean, algunos miles solamente son aceptados por el espectador, otros pocos son consagrados por la posteridad, y ocurre independientemente del valor que el artista le atribuya a su obra; siempre se deberá esperar el veredicto del espectador para que sus propósitos adopten un valor social y que finalmente la posteridad lo acoja en los libros de la historia del arte (Duchamp, 1957).

En este sentido, George Dickie manifiesta que aunque una obra de arte nunca se haya presentado ante un público, la relación entre el artista y el público se mantiene ya que el objeto creado es del tipo de los que se hacen para ser presentados (Dickie, 2005).

Es el público y la propia teoría, historia y crítica del arte, independientemente de las posturas, deseos o declaraciones de los artistas, los agentes que consuman el ejercicio valorativo e interpretativo de una obra de arte. La apreciación del arte y las virtudes últimas de una obra se fraguan, de manera regular, por fuera de los preceptos e intenciones de los artistas.

La cultura y el pensamiento occidental, a lo largo del tiempo, ha establecido y desechado distintas maneras de entender la figura del artista. No todos sus períodos históricos le han otorgado un lugar especial al creador de las obras de arte. El mismo concepto de *creación* no aparece en el quehacer artístico hasta la segunda mitad del siglo XV. Antes de este momento, la creación era entendida únicamente como un atributo de Dios. La equivalencia que se instaura en el Renacimiento entre la obra de arte y el plan de Dios propicia la configuración del artista como un sujeto divino y con unas cualidades, las del Demiurgo creador, que definen la nueva tipología del artista en la cultura moderna.



En *Las Vidas*, Giorgio Vasari, refiriéndose a Miguel Ángel Bounarroti, menciona que Dios lo envió al mundo para mostrar la perfección del arte.

Quiso, además, dotarlo de real filosofía moral y darle el adorno de la dulce poesía, para que el mundo lo admirara y escogiera como singularísimo modelo de vida, sus obras, la santidad de sus costumbre, y la humanidad de todos sus actos; en suma, para que fuera considerado por nosotros como un ser, más que terreno, celestial. (Vasari, 2011, p. 314)

En lo sucesivo el artista será visto como un ser diferente al resto de los seres humanos. Encarnará la mayor expresión de la inteligencia humana y la capacidad creadora del hombre. El genio artístico y el artífice divino estarán presentes a lo largo del desarrollo de la cultura moderna. Nacen aquí las teorías de la inspiración y de la libertad creativa que se expresarán con múltiples variables, como indica José Jiménez, según los distintos períodos de la historia cultural:

En el marco del Romanticismo, se caracteriza al artista de genio fundamentalmente como un héroe de la libertad. A lo largo del siglo XIX, a veces se le identifica ya no con «Dios», sino específicamente con Cristo, y se subraya su carácter de «mártir». El mejor ejemplo en esa línea lo proporciona Van Gogh, cuya atormentada vida se ha convertido en la expresión más acabada de lo que he llamado en distintas ocasiones el mito sacrificial del artista moderno, una expresión con la que quiero indicar como uno de los rasgos centrales del arte de nuestro tiempo la idea de «sacrificio» que muchos artistas asumen. Sacrificio que lleva en el extremo hasta dar la vida por la obra, y a considerarse depositario del destino de la humanidad. (Jiménez, 2002, p. 122)

Junto al artista heroico, afloran en el arte moderno otras tipologías de la figura del artista como el artista bohemio y marginado, el artista excéntrico, el artista maldito, el artista rebelde, el artista melancólico y el artista de vanguardia. Es la noción de artista de vanguardia la que más se afianzará a lo largo de los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. La postura ética que albergó la *vanguardia histórica* y la pretensión de cambiar el mundo a



través de revoluciones estéticas situaron al artista en el territorio de la utopía y del compromiso político.

El artista de vanguardia le inyecta a sus propósitos estéticos una dimensión moral que rebasa a la propia obra y al público específico del arte. Sus presupuestos creativos buscaron la transformación de la vida, la reformulación de la realidad y la conquista de lo nuevo. Jiménez menciona que las artes jamás conocieron "...un grado tal de implicación ética y política, y tampoco volverán a conocerlo tras la crisis de las vanguardias, que puede fijarse de un modo definitivo en torno a la década de los sesenta en el siglo XX" (Jiménez, 2002, p. 164).

De alguna manera, el Pop aniquila el sentido insurreccional de las vanguardias. La cultura de masas desinfla al artista como genio y potencia al artista como estrella. Si Miguel Ángel fue elegido por el benignísimo Rector del cielo, Warhol fue tocado por la fama y el mercado. El artista estrella se inserta en la expansión de las culturas industriales y capitaliza, con sagacidad, los medios de comunicación. Sus obras panean sobre el gran público, aterrizan de forma simpática frente al espectador –desconocedor seguramente de las razones que lo validan en el mundo del arte– y son consumidas victoriosamente por la repetición y la uniformidad de la experiencia.

Marcel Duchamp encarnaría una figura diferente del artista en el siglo XX: el artista como Intelectual. El artista francés, como diría Danto, encontró la forma de erradicar la belleza en 1915 y constituyó un corpus artístico en el que las consideraciones estéticas son irrelevantes (Danto, 2013). Con la anestesia retiniana de Duchamp, la experiencia estética como fin último del arte quedó inhabilitada y con ello, el vocabulario artístico occidental sufrió una de las mayores expansiones de su historia.

La profunda transformación operada por el gesto y las reflexiones de Marcel Duchamp en el mundo del arte también contiene reverberaciones en el



comportamiento del **público**. Sus análisis sobre el rol del espectador siguen siendo muy valiosos. Según Duchamp, el proceso creativo se torna diferente desde que el público está en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte en obra de arte ocurre una verdadera transubstanciación y el rol del público es identificar el valor de la obra en la balanza estética (Duchamp, 1957).

Las diversas teorías de la recepción que ocurren desde los años sesenta han permitido dar cada vez más protagonismo al proceso de recepción del producto artístico. Las ideas de Duchamp sobre el protagonismo del espectador en la validación de una obra de arte se expresaron justamente en un momento de renovación en esta importante cuestión.

El desarrollo de la semiótica estructuralista, de las tradiciones fenomenológicas, hermenéuticas y postestructuralistas, cambió el horizonte de esta temática de modo progresivo. Tanto Roland Barthes como Michel Foucault (con *La muerte del autor* y *¿Qué es un autor?*, respectivamente) coincidieron en subrayar el papel decisivo del receptor en la realización del arte (Brea, 1991).

En el ensayo *Intentional lectoris. Apuntes sobre semiótica de la recepción*, Umberto Eco pasa revista a las diferentes formas de interpretar la pareja autor-lector y a los diversos modos de comprender el fenómeno de la lectura e interpretación de la obra artística (Eco, 1992). La teoría alemana de la recepción (H. R. Jauss y W. Iser) llegó a diferenciar “artefacto” y “obra”, indicando con lo primero la propuesta del artista y con lo segundo, su real y efectiva realización por la vía de su activa comprensión e interpretación, desde una perspectiva hermenéutica (Bozal, 2000). La pragmática ha pasado a ser el momento más significativo del proceso de semiosis de la obra de arte, desplazando de su lugar central inicial a la sintaxis y la semántica de la misma.



La figura tradicional del contemplador fue primero sustituida por la de público, enfatizando su carácter cada vez más activo y luego por la de audiencia. Se afirma que el receptor contemplativo tradicional ha dejado su lugar a un público cada vez más dotado para realizar un trabajo receptivo activo, algo que se deriva de las propias exigencias de la lectura de la obra. Del mismo modo se verifica la aparición de la noción de audiencia, en la misma medida que la propuesta artística exige de una participación en la propia realización de la misma, en su plena activación efectiva. Como se ha señalado por varios autores, la recepción contemporánea demanda de un público con una mayor competencia, con horizontes más amplios, capaz de activar saberes y poner su capacidad sensorial y sus habilidades intelectivas.

Otro componente que resulta sustancial para el accionar del público son las **ciencias del arte**. Las transformaciones culturales ocurridas con las vanguardias históricas no solo alteraron la noción de público, de obra y de artista sino también al desempeño de la crítica de arte y de las ciencias del arte en general.

La crítica de arte tradicional, aquella desarrollada en el contexto de la Ilustración por las figuras de Diderot, Lessing o Kant y expandida en el siglo XIX por Baudelaire, entra en una profunda crisis al debilitarse la idea del artista-genio y al tomar cuerpo la posibilidad de que los artistas, por primera vez, desarrollen sus propios presupuestos teóricos por medio de manifiestos, declaraciones literarias y programas ideo-estéticos.

De esta forma, el rol de mediación entre el público y las obras que inicialmente tuvo la crítica de arte y su función prioritaria en el desciframiento de las claves conceptuales y simbólicas que los artistas concebían, producto de la inspiración y de su estruendo irracional, quedan sin efecto. Con los aportes intelectuales de los artistas modernos la crítica de arte dejó de fungir, tanto en el ámbito literario, periodístico o académico, como una actividad con hegemonía absoluta en la valoración estética de las obras de arte.



El análisis de los procesos de producción, legitimación, difusión y consumo de las prácticas artísticas en la contemporaneidad demanda entradas teóricas que superen las miradas tradicionales de la crítica, la estética y la historia del arte. La puesta en valor del hecho artístico en la segunda mitad del siglo XX requiere, sin abandonar las disciplinas tradicionales, las contribuciones de otros saberes cuyo estatus epistemológico y metodológico se enmarca en las ciencias histórico-hermenéuticas.

Sus funciones son de carácter comprensivo e interpretativo, en tanto que, mediante modelos metodológicos diversos, se orientan al estudio multilateral del fenómeno artístico desde perspectivas cualitativas. Dentro de las ciencias del arte se ubican también nuevas disciplinas como la sociología del arte, la antropología visual, la psicología del arte, las teorías de la recepción o los más recientes estudios visuales.

Al considerar las ciencias del arte como ciencias histórico-hermenéuticas se entabla un hilo conductor con los criterios formulados por la Escuela de Frankfurt y en particular por Jünger Habermas. Los aportes metodológicos desarrollados por Habermas, en oposición al carácter explicativo del pensamiento positivista, determinan que las ciencias histórico-hermenéuticas ofrecen una comprensión de su objeto teniendo en cuenta su propia especificidad y se distinguen por un interés práctico de garantizar el entendimiento intersubjetivo de los seres humanos en la organización de la vida y dentro de su tradición cultural (Habermas, 1982).

El fenómeno de la comprensión, desde un punto de vista teórico, es entendido no como un método, sino como una dimensión fundamental del ser humano que afecta a toda su existencia histórica y comunitaria. H. G. Gadamer, padre de la hermenéutica contemporánea, concibió y definió el fenómeno de la comprensión como un proceso que "...no consiste en entender a otro sino en entenderse con otro sobre algo: un «texto»" (Gadamer, 1977, p.



337), en *Verdad y Método* indica que la comprensión es histórica y siempre se realiza como un *acontecimiento* mediado históricamente. La comprensión posee la estructura del diálogo: un diálogo en el que saber preguntar (abrir un horizonte de sentido) es lo más importante. En *Ser y Tiempo*, Martin Heidegger formula su tesis de que al desarrollo de comprender lo llamamos interpretación. Y en este sentido, “Interpretación no es el tomar conocimiento de lo comprendido sino el desarrollo de las posibilidades proyectadas en el comprender” (Heidegger, 2012, p. 32).

De esta forma, las ciencias del arte viven una pluralidad de métodos que, según Jiménez, se ha beneficiado por las nuevas perspectivas metodológicas conquistadas por las ciencias humanas, “La lingüística, el psicoanálisis, la sociología, la semiótica, la antropología, han ido posibilitando una amplia proliferación de metodologías críticas, con lo que el proceso crítico de interpretación y valoración se ha visto indudablemente enriquecido” (Jiménez, 2012, p. 135).

En consecuencia, las ciencias del arte están sujetas a los discursos hegemónicos del arte y a los comportamientos de los distintos componentes del mundo del arte en un ámbito cultural determinado. De algún modo, los discursos hegemónicos del arte actúan como orientadores epistemológicos y metodológicos de la historia, la teoría y la crítica del arte y al mismo tiempo, ofrecen legitimación a dichas prácticas.

Para Benjamin Buchloh, et al., estos discursos y modelos críticos “...se funden y se integran de diversas formas. Esta situación hace que en ocasiones sea difícil, sino de todo punto inútil, insistir en la coherencia metodológica, y menos aún en una posición metodológica singular” (2006, p. 22). De allí que la complejidad de las diversas corrientes y “...de sus formas integradas señala en primer lugar el carácter problemático de toda afirmación de que un modelo determinado deba ser aceptado como exclusivamente válido o como dominante dentro de los procesos interpretativos de la historia del arte” (2006, p. 22).



Por esta razón, los teóricos advierten que “...integrar un amplio surtido de posiciones metodológicas borra asimismo el rigor teórico anterior, que había generado cierto grado de precisión en el proceso de análisis e interpretación históricos” (2006, p. 22). En consecuencia, “...esa precisión parece haberse perdido ahora en un entramado cada vez más complejo de eclecticismo metodológico” (2006, p. 22).

En esta misma línea, Guasch considera que en la actualidad la historia del arte y el sentido mismo del arte, supone tener en cuenta varios elementos: primero, una historia de la creación, de los creadores-artistas (el artista como autor y la obra como un todo estético y simbólico); segundo, una historia del entorno y de la recepción del mundo del arte, ese conglomerado en el que lo social se aúna con lo conceptual y mediático y en el que las obras de arte son exhibidas, contempladas y criticadas, de ahí la importancia que da a las exposiciones “...entendidas en tanto que ecosistemas así como a la recepción crítica de éstas dentro del ámbito de la industria cultural” (Guasch, 2006, p. 18) y como tercero, una historia del discurso, de la base teórica que anima el diálogo entre lo legible y lo visible buscando la profunda significación del gesto artístico.

De esta manera, la significación del hecho artístico se sustenta, en buena medida, en el ejercicio valorativo que las ciencias del arte producen y en la capacidad que tienen para clasificar, jerarquizar y formular juicios de valor sobre las obras de arte. Este ejercicio incide, con distintos grados de intensidad, en la formación del gusto de la audiencia del arte, en los creadores y en el público en general.

La intervención de las ciencias del arte dentro del sistema institucional del arte, heredado del siglo XVIII, ha tenido el acompañamiento de diversos tipos de publicaciones y de los medios masivos de comunicación. El ejercicio crítico ha contado con esas plataformas comunicativas para expandir sus juicios y





construir los modelos valorativos con los cuales el público se ha aproximado, históricamente, a las obras de arte.

Los sistemas masivos de comunicación y los **medios de difusión del arte** han potenciado y diversificado los modos en que se relaciona el público con los procesos artísticos. Los libros y las revistas especializadas, como espacios tradicionales para el pronunciamiento y la valoración del arte, han cedido terreno ante los medios de masas y las actuales plataformas tecnológicas de comunicación como núcleos duros para la legitimación del arte y la proliferación de nuevas audiencias artísticas.

Desde la primera mitad del siglo XX hasta nuestros días, los medios de difusión del arte se han multiplicado. Se ha transitado desde la crítica periodística, las revistas especializadas de arte y textos de enciclopedias hasta las redes sociales y páginas en internet, desde la difusión del arte a través de circuitos galerísticos o museos hasta la digitalización de la imagen visual que se difunde profusamente por la red. Actualmente la circulación de la obra artística se ha convertido en un fenómeno masivo. Como diría Benjamin, la reproductibilidad (que él pensó en términos mecánicos y ahora se expande en las formas contemporáneas de la imagen electrónica) convierte a la difusión y consumo del arte en un proceso cada vez más democratizado. Al mismo tiempo, la masiva difusión del arte engendra problemas derivados de su posible degradación, en la medida que se difumina su papel en medio de la vorágine publicitaria y consecuente banalización (Benjamin, 2010).

El rol de los medios de difusión en la legitimación artística, en el despliegue del ejercicio crítico y en la conformación de públicos genera zonas de tensión y de alta problematicidad. Al respecto Jiménez señala:

Eso por no hablar del grado de superficialidad y banalidad que suele presentar la mal llamada «crítica artística» en los medios de comunicación, habitualmente reducida a una mera y vaga descripción de la propuesta artística que se debería encuadrar y valorar, formulada con términos vacíos e hiperbólicos, con



la intención de ir dejando subliminalmente en los lectores no sólo el «elogio» de las obras o las artistas, sino la idea de la importancia de la «crítica» y del propio «crítico» que la firma. (Jiménez, 2002, p. 139)

De esta forma, los medios de difusión del arte establecen filtros de valoración y mediación sobre el producto artístico que condicionan la incidencia del arte en el tejido cultural. Los medios masivos de comunicación, de la mano con la publicidad y el marketing cultural, orientan, modulan y jerarquizan el gusto de las grandes audiencias artísticas. Su papel protagónico en los procesos de circulación del arte delinea hábitos de consumo y sedimenta valores culturales.

Los procesos comunicacionales dentro de la cultura han sido investigados de manera especial por Jesús Martín Barbero. En su libro *De los medios a las mediaciones* incorpora elementos de interés para entender el uso que el gran público hace de los medios a partir de sus propias experiencias y modos de comunicación. Su teoría de la mediación propone que el eje del debate se desplace de los medios a las mediaciones, esto es, a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y pluralidad de matrices culturales (Barbero, 1987).

Para el funcionamiento de los medios de difusión del arte esta entrada teórica enriquece el análisis y permite enfocarse en las mediaciones como punto de entrada para explorar los procesos comunicativos y concebirlas como una herramienta para explicar y comprender el lugar desde donde se otorga el sentido a la comunicación. De esta forma, Barbero, en lugar de preguntarse qué hace los medios con las audiencias y qué hacen las audiencias con los medios, se pregunta cómo las mediaciones conforman las negociaciones de significado, las apropiaciones y los usos que las audiencias hacen de los medios y sus mensajes (Barbero, 1987).



El concepto de mediación también tiene importantes connotaciones en los **espacios expositivos** del arte. La figura del mediador se ha expandido como una figura natural dentro de los espacios expositivos del sistema artístico. La mediación entre la obra y el público en el espacio museístico, se puede identificar como otro signo distintivo del arte contemporáneo producto de la complejidad que atañe a los mecanismos de difusión y al consumo del producto artístico.

Con el estatuto contemporáneo del arte el lugar de emplazamiento del producto artístico se ha diversificado significativamente. Desde el museo o la galería tradicionales se ha pasado a concebir y emplear como espacios expositivos del arte la calle, la plaza pública, los lugares específicamente previstos por el artista, en ámbitos ciudadanos o rurales, sitios abandonados o remodelados, etc. Semejantes cambios obedecen sobre todo a la propia naturaleza de la propuesta artística, a sus características espaciales o temporales, a su necesidad de diálogo con determinados entornos, a los propósitos de su discurso mismo.

Tal situación ha permitido la expansión del tradicional espacio del arte y procurado un diálogo más intenso, directo y efectivo con los receptores. También, ha significado una mayor competencia del receptor en la apreciación crítica del arte y una lectura del mismo en correspondencia con sus nuevos enclaves de exhibición.

Entre los distintos espacios expositivos quizás sea el museo quien somatiza la mayor transformación en su funcionamiento gracias a la expansión del campo artístico que se da en el arte contemporáneo. El museo patrimonialista heredado de la Ilustración, aquel que se ocupó fundamentalmente de organizar, conservar y ponderar el pasado cultural con el aval de disciplinas como la historia del arte, se ha convertido hoy en una instancia de producción de conocimiento que no solo problematiza el relato histórico sino que cataliza la producción cultural e interviene en programas educativos, convoca a



audiencias más amplias para el arte y posibilita nuevos agenciamientos colectivos.

Al respecto de estas transformaciones, y dentro de un análisis de la relación entre el arte y las instituciones, Eleanor Heartney señala:

Los años noventa marcaron el comienzo de una era de expansión museística, expresiones como «diplomacia cultural» o «turismo cultural» se integraron en el léxico habitual e indicaron que, a partir de aquel momento, el arte pasaba a ser considerado una herramienta de expansión política y desarrollo internacional. Así, los museos empezaron a abandonar modelos desfasados como bibliotecas, iglesias o archivos y adoptaron más bien una línea de centro comercial, parque temático y/o multinacional. Conforme los museos se han interesado por el arte contemporáneo, se han alejado de su vieja función como expositores de objetos culturales. (Heartney, 2013, p. 349)

De esta forma, a finales del siglo XX, el museo se engrana con los procesos de globalización de la economía y la cultura. La proliferación de exposiciones y mega eventos internacionales, la multiplicación y diversidad de los circuitos expositivos, un considerable auge de la difusión de la obra artística por diversas vías –gráficas y digitales– y un crecimiento inusitado del mercado de arte contemporáneo perfilan nuevas lógicas para el mundo del arte. Las grandes ferias y bienales internacionales, que hoy se registran en todos los continentes, eclipsaron a los históricos salones locales o nacionales que antaño convocaron a las experimentaciones más significativas de las artes plásticas.

No obstante, los espacios expositivos del arte hoy, fundamentalmente los museos de los centros artísticos y las mega ferias y bienales, están inundados cada vez más por el halo de la espectacularidad. Si bien el público a través de ellos accede a una amplia diversidad expositiva y cultural, se demandan espacios e instituciones de mayor interrelación y democratización en la adquisición y producción de conocimientos. Con relación al papel del museo Jiménez menciona:



Los museos, que, lejos del papel de incitación y diálogo cultural que les correspondería, se convierten crecientemente en centros para el ocio. Centros y museos, que deberían ser espacios para la problematización cultural y para la puesta en cuestión del universo cultural masivo en el que vivimos, laboratorios de la creación, lugares de encuentro para el ejercicio de la creatividad y el pensamiento, y que acaban, sin embargo, siendo plataformas del espectáculo, instituciones de legitimación política y comercial. (Jiménez, 2002, p. 139)

El rol del museo como ente supremo de la legitimación del arte tiene su rebote e influencia en las distintas instancias del mercado artístico. El valor cultural que se consagra en el espacio museístico se transfiere al valor comercial que agitan las subastas de arte y los sistemas de galerías. Desde estas coordenadas, los espacios expositivos del arte fungen como máquinas carentes de neutralidad, independientemente de la labor pedagógica y educativa que realicen con el público, que elaboran, procesan y determinan los quilates de una obra de arte en el universo mercantil.

En consecuencia, el **mercado del arte** ha devenido como un agente cardinal dentro del mundo del arte. La circulación y consumo del arte se complementa en las operaciones de compra-venta del producto artístico. Desde que se reivindicó el carácter autónomo de la obra de arte y esta comenzó a circular en calidad de una mercancía más, el mercado del arte adquirió una fuerza inusitada y en buena medida ha contribuido paradójicamente a que se cuestione la propia autonomía moderna. Las galerías, las ferias de arte, los coleccionistas y las casas de subastas han proliferado de tal modo que hoy juegan un papel protagónico en el mundo del arte.

Según el noveno informe anual de *Artprice* el arte contemporáneo se ha convertido en el principal motor del mercado del arte mundial, un papel que históricamente había desempeñado el arte moderno. La revista digital chilena de arte contemporáneo *Artishock*, en el texto *10 hitos que hacen del arte contemporáneo el motor del mercado global* de octubre de 2015, manifiesta



que la industria museística se ha convertido hoy en una realidad económica global que ha posibilitado un rimbombante crecimiento del mercado del arte. Al respecto señala:

Hoy en día, el arte contemporáneo suscita un interés cada vez mayor en los amantes del arte, coleccionistas, profesionales e instituciones de todo el mundo. También presenta un índice de rentabilidad atractivo para los inversores y es uno de los más disputados a escala internacional gracias al desarrollo de la industria museística. Y es que se han construido más museos entre 2000 y 2014 que a lo largo de los siglos XIX y XX, y el movimiento continúa su curso, con la creación de más de 700 museos nuevos cada año. La industria museística, ávida consumidora de piezas de gran valor, se ha convertido en una realidad económica mundial en el siglo XXI, uno de los factores primordiales del espectacular crecimiento del mercado del arte. Desde la segunda mitad del siglo XX, un giro de 180° ha permitido al mercado del arte convertirse en eficiente y transparente. (Anónimo, 2015)

De esta forma, el mercado del arte, en el contexto tecnológico y económico actual, está generando nuevos tipos de relaciones como consecuencia del mercado digital, de las subastas por internet y de la alta sofisticación que ha alcanzado la publicidad y el marketing en torno a la cultura. Cada vez más son las grandes galerías y colecciones las que ponderan el peso de una obra, su cotización y la carrera de un artista.

En este sentido, el papel del crítico sigue siendo importante para catalizar el valor de un autor pero ya no con el protagonismo que en su momento tuvo. La presencia de un artista en ciertos circuitos hegemónicos del arte o en determinados eventos de resonancia universal, sujeto normalmente a la elección de un curador, determina e influyen no solo en la posteridad –como diría Duchamp– sino también en la tendencia de los precios en el mercado, y a su vez, a la presencia en ciertas galerías y colecciones de renombre.

El mercado establece su propia realidad, marca sus derroteros y trasluce, inevitablemente, mecanismos inescrupulosos de especulación y



sobredimensionamiento de determinados productos artísticos. Las lógicas del mercado no necesariamente van de la mano con la ética de la creación artística y la administración del conocimiento. Con relación a la manera en que se teje el poder simbólico y económico en el circuito internacional del arte en *Artishock* se menciona:

En el corazón de este circuito de influencias, los grandes prescriptores generan el sol y la lluvia en el mercado del arte contemporáneo, respaldados por poderosas redes. La influencia de una galería queda demostrada por su éxito internacional, su poder financiero y la dinámica de promoción derivada de ello. Las grandes galerías introducen a sus artistas en las ferias internacionales, para presentarlos ante los coleccionistas y los comisarios, publican obras y sostienen a menudo los precios de sus jóvenes promesas en las salas de subastas. De esta forma, definen la oferta artística a la vez que construyen las cotizaciones. (Anónimo, 2015)

De esta forma, resulta valioso comprender el funcionamiento del mercado del arte y de las grandes instituciones del sistema cultural, pues ayuda a dilucidar los mecanismos a través de los cuales se construye la carrera de un artista. Sin embargo, no necesariamente el arte es sinónimo de carrera artística. El éxito comercial de la segunda no le garantiza la posteridad a la primera. La historia del arte acumula innumerables evidencias de ello. El Greco, Goya y Gauguin ilustran con precisión el argumento.

De ahí la relevancia que para el mundo del arte tiene el último componente que se analiza en esta investigación: la **formación artística**. La escuela o la academia de arte no solo como el lugar donde se gesta la preparación profesional e intelectual del futuro artista, sino como una instancia de reflexión donde se debate y se escruta la historia y los discursos hegemónicos del arte.

La formación artística ha vivido cambios notables en los últimos 200 años. Con los procesos de alfabetización universal del siglo XIX aparecen los primeros intentos de incluir la enseñanza de las artes en la educación pública. A finales de la centuria y durante el siglo XX, con la consolidación de la figura



del artista como intelectual, se origina un desplazamiento de la enseñanza del arte de las viejas academias al ámbito universitario, un cambio de extraordinarias consecuencias para la pedagogía del arte y para la cultura artística contemporánea.

La manera en que se enseñan las artes en la actualidad ha venido condicionada por las creencias y los valores relacionados con el arte de aquellos que promovieron su enseñanza en el pasado. Los procesos de la autonomía artística del siglo XVIII marcan hasta hoy una compleja red de instituciones formales e informales: escuelas profesionales de arte, escuelas de museos, colegios de artes liberales, publicaciones, enseñanza obligatoria y una serie de dispositivos que abonan a la noción del arte que hemos heredado en términos de libertad, diversidad, originalidad e imaginación (Efland, 2002).

Los cuestionamientos a las academias que se van dando al interior del propio arte a lo largo del siglo XIX, junto a la crisis de la representación que opera en las prácticas artísticas a partir del Impresionismo, fecundan los cambios que ocurrirán en la enseñanza del arte en el siglo XX. Las Artes Visuales comienzan a ingresar en los programas de los sistemas universitarios por primera vez en la misma década en que Manet inicia la ruptura con la pintura mimética. No obstante, el modelo formativo construido por la academia francesa en el siglo XVII estuvo presente en los centros de enseñanza artísticos de Europa y América hasta principios del siglo XX.

En el plano artístico y cultural, a pesar de las conquistas adquiridas por las concepciones románticas del arte y del afianzamiento que a finales del XIX tuvieron las prácticas impresionistas y postimpresionistas, la cultura académica oficial seguía controlando la circulación del arte. La intolerancia de la academia al arte nuevo, sobre todo dentro de los espacios de formación artística, se dio en mayor o menor grado hasta bien entrado el siglo XX. La crítica y la historia del arte acompañarán al arte moderno en la conquista de la libertad expresiva y de la plena autonomía estética, convirtiendo a la academia y a sus





convenciones visuales, en una zona invisible, replegada cada vez más a las bodegas de los museos.

Al deshacerse el arte de lo académico y dejar atrás el mayor de sus obstáculos para alcanzar el “progreso estético” –idea avalada en cierta medida por las corrientes de pensamiento que sintonizaban con el darwinismo social<sup>10</sup>– se allana el camino para las investigaciones artísticas de la Vanguardia y para sus enunciados más radicales. La ruptura con el arte y con el gusto<sup>11</sup> del pasado también fue una ruptura en el orden de lo social y lo filosófico. Un nuevo rol para el arte que intentará, en lo sucesivo, la renovación de la fisonomía que adquiere la naturaleza ante el ojo humano.

Un movimiento de vanguardia que deja muy clara su postura recalcitrante contra la tradición y los valores atesorados por el arte en los últimos 500 años fue el Futurismo italiano. Ellos declaran despreciar cualquier forma de imitación, destruir el culto al pasado y el formulismo académico. El decreto a muerte que le hacen al legado de Occidente y a sus valores culturales se evidencia en su primer Manifiesto<sup>12</sup>:

Ya Italia ha sido por demasiado tiempo un mercado de quincalla. Nosotros queremos liberarla de los numerosos museos que la cubren completamente de cementerios innumerables.

---

<sup>10</sup> El darwinismo social es una teoría social que nace en la segunda mitad del siglo XIX y establece un paralelo entre la teoría de la evolución de Darwin y el campo social. Concibe el progreso y el desarrollo de la sociedad a partir de la sobrevivencia de los individuos y de las culturas más aptas para acceder a los recursos naturales, a las tecnologías y a una depuración civilizatoria, según la cual la sociedad y las instituciones evolucionarían a partir de los mismos principios de la selección natural de las especies. Los pensadores ingleses Herber Spencer y Francis Galton son las figuras más representativas de dicha teoría.

<sup>11</sup> Thomas McEvelley, en su ensayo *El ademán de dirigir nubes* menciona, con relación al rechazo de la primacía de los valores de la estética formalista por varios movimientos artísticos, como el fundamento de éste rechazo es declarado por Marcel Duchamp cuando en respuesta a la pregunta de Pierre Cabanne: ¿Qué es el gusto?, replicó: Es el hábito. En una época en que se ha visto que los sistemas de lenguaje son condicionados, tal discernimiento era inevitable. Los cánones del gusto, según la etnología y la filosofía, pueden considerarse no como principios cósmicos eternos, sino como formaciones de hábitos culturales transitorios.

<sup>12</sup> El primer Manifiesto Futurista escrito por Filipo Tommaso Marinetti se publicó por primera vez en el diario francés *El Figaro* el 20 de febrero de 1909. El segundo y el tercero se publicaron el año siguiente en la revista milanesa *Poesía*.



Museos: ¡cementorios!... Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos, en los cuales se descansa para siempre al lado de seres odiados o desconocidos! Museos: Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y líneas, a lo largo de paredes disputadas!

Se deben visitar como un peregrinaje una vez al año, igual que se va al cementerio el Día de los Difuntos... Esto lo concedemos. Que se vaya una vez al año a depositar un homenaje de flores delante de la Gioconda, lo concedemos... Pero no admitimos que se lleven diariamente de paseo por los museos nuestras tristezas, nuestro frágil valor, nuestra inquietud enfermiza.

¿Por qué querer envenenarse? ¿Por qué querer podrirse? (Marinetti, 1909, p. 5-6)

Estas ideas registran también, ya no solo desde el punto de vista estético, el ambiente de radicalismos que le anteceden a la primera guerra mundial. En la década posterior al conflicto bélico, se extienden los cursos de Artes Visuales en las universidades. Efland menciona que en 1925 la mitad de los colegios y universidades de Estados Unidos daban cursos de arte: “Hacia 1941 el porcentaje se acercaba a los dos tercios; casi todas las facultades femeninas, la mitad de las masculinas y dos terceras partes de las instituciones mixtas ofrecían esta clase de cursos” (Efland, 2002, p. 321).

Otro elemento significativo de este momento fue la expansión de los departamentos y carreras de Historia del Arte con orientación profesional en las universidades. La Historia del Arte se afianza como disciplina académica con derecho propio. La migración al “nuevo mundo” de intelectuales y artistas que huían del fascismo europeo enriqueció el panorama académico norteamericano, así como de otros países del continente.

La línea “progresiva” del arte moderno, que va desde el Impresionismo a la Escuela de Nueva York, contiene un correlato y un diálogo creciente con la enseñanza del arte. En la medida en que el discurso moderno se vuelve



dominante, este diálogo con la enseñanza se ramifica y se expande por los distintos niveles de la formación artística. La trama de superposición de estilos y movimientos, con la recurrente negación del pensamiento previo por parte de las ideas emergentes, va sedimentando un saber reflexivo en los propios artistas que incide directamente en los procesos artístico-pedagógicos.

De este modo, los criterios de enseñanza artística que se enfocaban en las formas y proporciones del natural mutan a la búsqueda de la libertad expresiva, la espontaneidad y la creatividad en el manejo de los recursos plásticos. La obra de arte se pliega a la supremacía de la expresión y de las formas puras. En este sentido Kasimir Malevich<sup>13</sup> menciona en el Manifiesto del suprematismo:

Si se quiere juzgar una obra en base al virtuosismo de la representación objetiva, o sea de la vivacidad de la ilusión, y si se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la propia representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el verdadero contenido de una obra de arte. La mayoría de la gente vive convencida de que renunciar a la invitación de la realidad tan querida significa para el arte la ruina; por lo tanto, observa con angustia que el odiado elemento de la sensibilidad pura –de la abstracción– va ganando cada vez más terreno. (Malevich, 1927, p. 4)

Ese camino de la abstracción, que termina liberando a la pintura del lastre pesado de la realidad, fue abierto por Wassily Kandinsky, quien desarrolló también una importante labor teórica y pedagógica. Sus concepciones sobre la pintura, reflejadas en su texto *Punto y línea sobre el plano*, las implementó en sus cátedras de *Aprendizaje de color y Pintura libre* de la Bauhaus<sup>14</sup>. El estudio

---

<sup>13</sup> El Manifiesto del Suprematismo fue publicado por Malevich en 1915 y fue incorporado en 1920 en el trabajo teórico más importante del pintor: *El Suprematismo como mundo de la no representación*. Parte de esta última obra fue reeditada en las ediciones de la Bauhaus en 1927.

<sup>14</sup> La Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal) fue fundada en 1919 por Walter Gropius en la República de Weimar, Alemania. Surgió del movimiento de Artes y Oficios como fusión de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, creada en 1904 por el arquitecto y artista belga del Art Nouveau, Henry van de Velde y la Academia de Artes de Weimar. Fue mucho más que un centro de enseñanza de arte y diseño: logró conciliar el arte y la industria y convertirse



analítico de los elementos pictóricos aislados y su doctrina del color, recogían los fundamentos básicos pictóricos sin los cuales, para Kandinsky, era imposible la creación artística.

Las analogías con el lenguaje musical que se hilvanan recurrentemente en el pensamiento de Kandinsky conformarán un nuevo vocabulario y una comprensión de las Artes Visuales como una actividad enfocada en la investigación de los propios lenguajes plásticos. La indagación en *el valor inmanente de la obra de arte* (como diría Hegel) construye, bajo el paraguas del arte moderno, una nueva ideología estética que penetrará en lo sucesivo, no solo en las instituciones de formación artística, sino también en el resto del sistema educativo.

Con el Bauhaus la enseñanza del dibujo, la pintura, la escultura y las artes gráficas se concentran en el estudio de la forma plástica. La investigación en la morfología de los elementos básicos del lenguaje visual permite la configuración de nuevos métodos para el aprendizaje artístico. El valor autotélico de la obra de arte y la autonomía estética moderna inician un proceso de naturalización, producto de la labor pedagógica de artistas como Johannes Itten, Paul Klee, Vassily Kandisky, Piet Mondrian, Oskar Schlemmer, Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy y Josef Albers, que inciden no solamente en la integración del arte, la arquitectura, el diseño<sup>15</sup> y las artesanías en procesos pedagógicos comunes, sino que instituyen nuevos paradigmas para la enseñanza artística (Wick, 1993).

Los nuevos credos y modelos que establecen las nociones modernas del arte ocuparan gran parte del siglo XX. La nueva “academia moderna” se

---

entonces en un referente cultural del siglo XX. Fue cerrada por el nazismo una vez llegado al poder en 1933.

<sup>15</sup> La Bauhaus, junto al Constructivismo Ruso, fueron los focos culturales y pedagógicos donde germinan el diseño industrial y el diseño gráfico tal cual lo conocemos hoy. En la segunda mitad del siglo XX, las ideas de la Bauhaus se expanden por Europa y los Estados Unidos y hoy sus conceptos siguen estando presente en muchas escuelas de arte, diseño y de arquitectura de occidente.



extiende en la postguerra e incuba en los pensum de las carreras de artes de los centros universitarios. La enseñanza del arte migra definitivamente de las escuelas de Bellas Artes a las instituciones de educación superior a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Las ideologías estéticas del formalismo y de la expresión serán los dos conductos que alimentarán las concepciones artístico-pedagógicas dominantes dentro de las nuevas carreras y facultades de artes en Occidente. Solo en el último cuarto del siglo XX, y de forma paulatina, empiezan a ser cuestionados los paradigmas modernos de la enseñanza del arte como producto de la integración y asimilación de la contemporaneidad artística y de las prácticas conceptuales que emergen a partir de los años sesenta. La expansión del campo artístico también incitará a una expansión y a un cuestionamiento profundo en la enseñanza del arte.

Estas ideas se convertirán entonces en el sustrato teórico y metodológico de las nuevas academias del arte configuradas a partir de los influjos modernos. Sin embargo, esto fue cuestionado de forma muy temprana por artistas como Marcel Duchamp, quien detecta el riesgo de la tiranía de lo nuevo y de la originalidad que impone el modernismo. En este sentido, le responde a Pierre Cabanne:

En primer lugar, los impresionistas simplificaron el paisaje de una forma y la colorearon; después los fauvistas la simplificaron aún más añadiendo la deformación, que es una característica de nuestro tiempo, no se sabe por qué. ¿Por qué todos los artistas se obstinan en querer deformar? Al parecer, es una reacción contra la fotografía; pero no estoy seguro. Al dar la fotografía una cosa muy correcta desde el punto de vista del dibujo, de ello se deriva que un artista que quiere hacer algo distinto se diga: «Es muy fácil, voy a deformar tanto como pueda y de este modo será algo absolutamente distinto a toda representación fotográfica». Es algo muy claro en todos los pintores, tanto si



son fauvistas, como cubistas o incluso Dadá<sup>16</sup> o surrealistas. (Cabanne, 1984, p. 151-152)

Duchamp es uno de los mayores contribuyentes al sistema simbólico que conforman los criterios artístico-pedagógicos más renovadores de la segunda mitad del siglo XX. Su trabajo es para gran parte de la crítica y la historiografía reciente, el más influyente en el despliegue cultural de la post-Guerra. El alemán Joseph Beuys, uno de los artistas contemporáneos que de forma más articulada cuestiona a los paradigmas estéticos modernos, entra en contacto con su obra por primera vez sobre 1955 y a pesar de ser clara la estrecha relación de muchas de sus esculturas, nunca reconoció la influencia del francés. En una entrevista con Willoughby Sharp en 1969 le manifestó: “No, no creo que tuviera influencia alguna de Duchamp. Acusan la influencia de la vida. La forma abierta es como la de las ventanas de barracas o la que se puede ver en las naves industriales” (Beuys, 2006, p. 31).

La lectura de Beuys a través de Duchamp resulta interesante en términos históricos y culturales. En 1964, Beuys realiza una entrevista/performance que fue retransmitida en directo por la segunda cadena de la televisión alemana en Düsseldorf y le llamó: *El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado*<sup>17</sup>. Ese acto mediático, así como su trabajo como profesor de Escultura en la Academia

---

<sup>16</sup> La Historia del arte del siglo XX ubica comúnmente a Duchamp dentro del dadaísmo, pero él no se consideraba parte del movimiento. El *Dadá* nace en Zurich en 1916. El poeta Tristan Tzara le da cuerpo a sus posturas y articula sus presupuestos artísticos a través de sus manifiestos. Su plataforma creativa lleva al extremo la provocación, el antidogmatismo y la ruptura. *Dadá* niega la validez de todos los preceptos sociales, incluyendo los del propio arte y abre las puertas a nuevas ideologías estéticas que estarán presentes en la manera de entender y enseñar las artes visuales en la contemporaneidad.

<sup>17</sup> No existe ninguna copia grabada de *El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado*, pero sí unas fotografías realizadas por el artista Manfred Tischer. Las fotos se presentaron en el Museo Schloss Moyland de Kreis Kleve, de Alemania en 2010. Eva Beuys, viuda del artista, denunció al Museo por la exhibición de las mismas alegando que suponen "una transformación de la dinámica en estática" y que por ese motivo requerían de su autorización como albacea del trabajo de su esposo. Un juez falló a favor de la viuda y el tribunal regional de Düsseldorf sentenció al Museo a una multa de hasta 250 mil euros en caso de que prosiguiera con la exposición (Beuys, 2006).



de Arte de Düsseldorf, poseen gran influencia de la pedagogía histriónica de Rudolf Steiner.

Resulta sugestivo lo descrito por el propio Beuys sobre su proceso formativo como artista:

Comencé mis estudios universitarios con un profesor que era muy académico. No tenía otra cosa que hacer que copiar modelos de un modo naturalista y casi médico. Me indicaba dónde debía estar situado, cómo debía ser observado, reproducido, e hice muchos modelos anatómicos hasta que me aburrí de ese procedimiento repetitivo y sentí que aquello era más ciencia que arte. Cuando venía a corregirme mi profesor me parecía una especie de cirujano de hospital con su bata blanca y un maletín lleno de instrumental médico. Me sentía como si estuviera en un quirófano, y el trabajo era siempre el mismo. Aquel era el comienzo de mi abandono del mundo tradicional del arte. (...) Me fui poniendo más y más en conexión con personas que estaban interesadas en una investigación interdisciplinaria y de ese modo tuve más amigos y más discusiones con científicos, y, como ya tenía un fondo y un vocabulario científico, mantuve una relación muy intensa con científicos de diversos campos. Ésta fue la época comprendida desde que tenía 52 años hasta el siguiente punto de mi vida (...) ese punto supuso una crisis con todo. (Beuys, 2006, p.159-160)

La parte final de su testimonio evidencia cómo su práctica artística empieza a articularse con otros propósitos y cómo estos nuevos presupuestos se originan desde el mismo proceso formativo. Su producción tendrá un proceder performático y establecerá nexos con la naciente cultura del espectáculo. Su condición de artista “estrella” y “afamado” tiene asideros pedagógicos<sup>18</sup> que confluyen con sus presupuestos creativos de *sanación social*.

---

<sup>18</sup> Un proyecto importante de Beuys en el ámbito de lo artístico-pedagógico fue la creación de la Universidad Libre Internacional. La fundó con el siguiente objetivo, según sus palabras: “No sólo orientado a la resolución de los problemas ecológicos en la democracia, sino también al problema de la libertad en la creatividad e igualmente a la economía para modificar el modo de comprender el dinero, para cambiar la comprensión global del capital” (Beuys, 2006).





Joseph Kosuth es otro de los artistas contemporáneos, que junto a Beuys, se aleja de la veneración de la forma pura y de la expresión individual instalada en los movimientos modernos. Su trabajo plantea nuevas preguntas sobre la naturaleza del arte y el lenguaje. Separa el acontecimiento de la obra de su parte física y anticipa la práctica artística como una acción para producir significados. En este sentido Kosuth menciona:

Lo que nos decía entonces era que la actividad artística es algo más que la manipulación de formas o colores. Así puede separar la actividad artística de la comprensión convencional acerca de qué puede ser el arte. La obra pudo plantear preguntas en el interior de la práctica misma, algo que una forma de arte más tradicional no hubiera podido hacer. (Orosz, 2001, p. 2)

Kosuth entiende el arte como una actividad ajena a la mezcla de colores, a la alteración de las formas o a la manipulación de materiales y elementos plásticos. Estos cambios en la concepción del arte inciden de forma problemática con los procesos de formación del artista y sus enfoques tradicionales, especialmente en una cultura edificada sobre el predominio de lo visual; se despoja a la retina de su lugar actante y se lleva al arte a un desplazamiento, como diría Martin Jay, de la *opticalidad pura* a la *discursividad impura* (Jay, 2003).

Para el itinerario formativo del estudiante de Artes Visuales, esto supone una ranura de alta conflictividad en el diseño y en la implementación de la propuesta curricular de cualquier escuela de arte. ¿Qué hacer entonces con todo el conocimiento de la tradición? ¿Cómo abordar los saberes disciplinares? Si el arte, como indica Kosuth: “Produce conciencia y eso es un acto político [si el arte]...puede plantear preguntas filosóficas sin los límites y la inautenticidad de la filosofía especulativa académica”, (Orosz, 2001, p. 6) entonces, ¿cómo operar con el legado del propio arte en términos de conocimientos necesarios? En este sentido y socavando la idea del arte como sustancia enseñable a partir de ciertos dominios, Kosuth menciona:

A mediados de los 60’ resultaba evidente para mí que la cuestión de una nueva obra no giraba alrededor de la materialización, desmaterialización o no





materialización de una obra, de hecho, ni siquiera "tenía que ver" con materiales. El asunto que definía mi trabajo, así como la actividad que comenzó a ser conocida como arte conceptual, era el tema de la significación. (Orosz, 2001, p. 3)

El pensamiento y las reflexiones de los artistas sobre sus propias prácticas enriquecen el análisis y el debate sobre las metodologías que se deben aplicar en la enseñanza del arte. La intención permanente (casi paranoica) por parte de los artistas de empujar hasta el infinito los límites del arte, en aras de la expansión del conocimiento, se ha convertido en una ruta de difícil tránsito para las instituciones de enseñanza artística. Al respecto, Luis Camnitzer considera que "La presunción verdadera que subyace en todo esto es que el arte no se puede enseñar" (Camnitzer, 2012, p. 4), y apunta:

La función del buen arte es justamente la de ser subversivo. El buen arte se aventura en el campo de lo desconocido; sacude los paradigmas fosilizados, y juega con especulaciones y conexiones consideradas "ilegales" en el campo del conocimiento disciplinario. El único argumento que hoy se puede hacer a favor de un arte que tenga su propio espacio como disciplina es el hecho que el arte puede ser utilizado como un territorio de libertad, un lugar en el cual se puede ejercer la omnipotencia sin el peligro de ocasionar daños irreparables. Es, por lo tanto, una zona en la cual podemos experimentar y analizar los procesos de la toma de decisiones. Es una zona en la cual podemos hacer algo "ilegal" sin el peligro del castigo. (2012, p. 4)

Los procesos artístico-pedagógicos en la cultura contemporánea están atravesados por este tipo de disyuntivas, motivadas por la misma pluralidad del campo artístico y por la multiplicidad de criterios y modelos de enseñanza que habitan y coexisten en los centros de formación artística.

En el arte contemporáneo, las búsquedas creativas que privilegian *el hacer* se complementan con un marcado énfasis en los procesos hermenéuticos de comprender e interpretar. Esto se refleja en las peculiaridades del proceso formación artística, en las que concurren aspectos relacionados con el



adiestramiento de las técnicas tradicionales y el manejo de determinadas tecnologías, con el despliegue de habilidades específicas y aspectos que apuntan al desarrollo de una capacidad de juicio crítico y de compromiso con el cambio en su contexto sociocultural.

Todos los conceptos, los autores, las teorías y las aproximaciones aquí realizadas están vinculados con los procesos de producción, circulación y consumo de la obra de arte. Estas derivan de la propia especificidad del arte como fenómeno cultural. En especial en la contemporaneidad, cuando el arte en general y las Artes Visuales en particular registran, por una parte, una significativa expansión desde el punto de vista de sus medios, materiales y formas de presentación y por otra, una contaminación creciente con otros horizontes del saber. De este modo, sus prácticas hoy operan desde nociones interdisciplinarias y transdisciplinarias, borrando los criterios tradicionales de sus relativas autonomías.

### **III. RESULTADOS**

Los resultados mostrados en esta tesis, corresponden a las Entrevistas realizadas a un total de 32 sujetos participantes en el período de 2012-2014; los mismos se escogieron bajo los criterios de selección planteados en la investigación, al ser todos actores protagonistas de las Artes Visuales en la ciudad de Guayaquil durante los últimos 15 años. Así mismo, se analizaron documentos claves para el entendimiento del tema mediante la técnica Análisis de Documentos. Ello permitió obtener una nutrida evidencia empírica y documental, necesaria para la triangulación como método de análisis de datos cualitativos; como resultado de este estudio, se han obteniendo hallazgos muy significativos en relación con las categorías de análisis planteadas.

De esta manera, los resultados que se evidencian pertenecen al análisis del funcionamiento de los componentes que conforman el mundo del arte: la obra de arte, el artista, el público, las ciencias del arte, los medios de difusión del arte, los espacios expositivos, el mercado del arte y la formación artística; y así



mismo se analizan las relaciones que se dan entre ellos a partir de la incidencia del ITAE en el escenario de las Artes Visuales de la ciudad.

### **Funcionamiento de los distintos componentes del mundo del arte en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo.**

La **obra de arte** es uno de los componentes cardinales del mundo del arte. En el escenario artístico de la ciudad de Guayaquil, en los últimos años, se ha apreciado un aumento significativo de la producción artística, la cual ha convertido a la ciudad en un espacio potenciador del arte contemporáneo. Sobre la influencia y la trascendencia de las obras generadas en Guayaquil, Ana Rosa Valdez, historiadora de arte y curadora comenta:

Son de esas obras que marcan rupturas con las formas de entender el arte que se ha desarrollado hasta ese momento en un contexto dado. Yo creo que se pueden identificar algunas obras importantes a lo largo de la historia del arte contemporáneo producido desde Guayaquil.

Un elemento que ha distinguido el escenario artístico de la ciudad en los últimos años, está situado en la irrupción de nuevas prácticas artísticas. Rodolfo Kronfle, opina sobre la producción actual: “El arte sí tiene un efecto dinamizador, es decir, mientras más gente esté produciendo eso es algo que impulsa a otros hacerlo y creo que sí se ha visto un crecimiento en la cantidad de productores en la escena”.

Una de las distinciones más significativas de las obras producidas en este nuevo contexto es cómo se inscriben bajo las lógicas del arte contemporáneo. Kronfle considera que las obras más relevantes de este período en términos culturales son aquellas que reflejan de manera elocuente las particularidades de la vida del país y sus vínculos con el entorno global. Con relación a estas prácticas, el crítico guayaquileño señala:

Estos trabajos entablan un diálogo intenso con los factores que han perfilado el momento histórico en que han surgido, creando una estructura simbólica de esta experiencia sin precedentes en el arte del país; se trata de una década



signada por la inestabilidad gubernamental y descomposición moral de todo el entramado del estado, por las crisis económicas y políticas, por las fracturas sociales producto de la migración, por los efectos de la globalización, por nuevas dinámicas urbanas, por el protagonismo de las comunidades indígenas en la vida pública, por el ahondamiento y complejización de las tensiones regionalistas al interior del país, por nuestras realineadas filiaciones en la fluctuante geopolítica internacional, y por las conflictivas relaciones con los países vecinos. (Kronfle, 2009, p. 15-16)

Al mismo tiempo, resulta necesario destacar como las obras que más inciden en este nuevo escenario son producidas por los jóvenes artistas emergentes, muchos de ellos formados o vinculados al ITAE. Así lo valoran la casi totalidad de los entrevistados. Dennys Navas, artista joven comenta sobre el impacto de su formación en sus propuestas creativas: “Cuando hablamos de arte contemporáneo aquí en Guayaquil no es lo mismo que hace 10 años atrás. Pero cuando entras a formarte a una escuela el panorama se te hace mucho más amplio”.

Las nuevas prácticas artísticas, según Valdez, entendidas como “maneras de comprender, no solamente un trabajo técnico o experimental sino también un desarrollo más conceptual del mundo que nos rodea”, constituyen características definitorias de las propuestas de los jóvenes artistas. Al mismo tiempo, la relevancia de estas obras ha estado acompañada por el alcance que han tenido, como opina Kronfle: “Lo que perdura es el gesto, la provocación del artista, eso es lo que perdura”.

De tal manera, la expansión de los lenguajes artísticos es uno de los enunciados propios del arte contemporáneo. Así lo valoran los artistas jóvenes entrevistados; entre ellos, Navas comenta: “Si eres artista, eres artista, no puedes dedicarte a hacer otra cosa, los artistas deben arriesgarse”. Por ello, se aprecian coincidencias en los entrevistados al reconocer cómo un elemento clave en la producción de la obra contemporánea es el proceso de



experimentación que conduce finalmente a la propuesta. Así lo destaca Anthony Arrobo, otro artista destacado en el medio:

Yo me manejo con una obra que viene de la experimentación, con cosas que no sabes que va a pasar. Estás haciendo algo y en ese proceso estás viendo que puede pasar. La mayoría de las veces no hay un punto de llegada fijo, en el proceso se va viendo.

Justamente el proceso de investigación, de experimentación, de búsqueda de nuevos lenguajes estéticos ha provocado un aumento significativo de la producción de obras en la ciudad y por tanto, se puede apreciar, al mismo tiempo como un elemento diferenciador, la gran diversidad de propuestas.

Sobre ello, Kronfle opina:

De ahí el peso que cada uno tenga dentro de su producción va a variar e incluso, como internalicen ese tipo de fuerzas va a ser también totalmente distinto, pero por eso es que justamente la producción de hoy en día en Guayaquil es sumamente variada cosa que no ocurría tanto 5 años atrás.

Un elemento a tener en cuenta, en la nueva producción artística, es la relación que el artista establece con las galerías. Según David Pérez MacCollum, galerista de dpm: “A los artistas les interesa identificarse con ciertos espacios, se sienten cómodos formando parte de un espacio porque ven que la línea de esa galería va con su línea”. Esta posición se ha convertido en un *modus operandis* de los artistas, pues el respaldo de estos espacios independientes les permite entrar a un sistema de apoyo más estructurado donde encuentran espacios, incluso en el exterior, para exponer sus obras, incentivos financieros reales para producirlas y amplias posibilidades de que se legitimen sus propuestas.

Entrar a esta red significa que la obra comienza a valorarse en el escenario artístico, a partir de la relación establecida por el artista con el público, con la crítica, con los medios, con el mercado del arte. Sin embargo, no todos los artistas producen bajo esta figura con la galería. De hecho, algunos opinan que



no es necesario, justamente por el alcance de sus trabajos. El artista Roberto Noboa, emite comentarios muy oportunos sobre este particular:

Veo que es el mejor momento para hacer arte aquí en Guayaquil. Nos hemos encargado de que la galería sea un espacio más, que el museo sea un espacio más pero si al artista no le interesa exponer en una galería o un museo lo puede hacer por sí solo, incluso en la calle. Ya no se necesita de ninguna institución para tu sentirte que eres artista.

No obstante, no todos los entrevistados tienen una opinión favorable sobre el tipo de prácticas artísticas gestadas. Este es el caso de la artista y ex Directora Regional de Cultura del BCE, Mariella García, quien comenta sobre los jóvenes artistas: “El proceso de estos chicos fue buscar cosas, o sea, las apariencias de algo, no ir a la profundidad”. Sin embargo, se refiere a cuestiones sobre la vida contemporánea, las cuales no necesariamente se identifican con las dinámicas del arte contemporáneo: “Típico de los tiempos en que vivimos, no vivimos en profundidad, vivimos en mundo rápido”; mediante este juicio establece un paralelo con las obras al opinar que el arte actual “carecen de profundidad”.

Contrariamente, las obras producidas en el nuevo panorama de las Artes Visuales en la ciudad demuestran, en opinión de Lupe Álvarez, como “hoy en día esa manera de entender la especialidad del mundo de la creación es un concepto puesto en crisis”; así lo comenta la historiadora, crítica y curadora quien al referirse a los artistas de hoy opina: “Hay artistas que son más artistas en el término más tradicional de la palabra, que tienen sus talleres, que trabajan solos con sus obras, en cambio hay otros artistas que son más catalizadores de situaciones, creadores de situaciones, activistas”.

Debido precisamente, a la nueva impronta de los artistas visuales que han emergido en la ciudad y que están produciendo prácticas artísticas contemporáneas, resulta necesario analizar a los **artistas** como un componente vital en las nuevas dinámicas que se han gestado.



Se considera que los artistas iniciadores del arte contemporáneo en la ciudad de Guayaquil en los años ochenta, formaron parte del colectivo La Artefactoría. Desde esa generación, con una notable presencia en el contexto local y nacional por sus propuestas novedosas y rupturistas, no había surgido otra generación de artistas que catalizaran y dieran continuidad a las prácticas artísticas contemporáneas.

No es hasta el surgimiento del ITAE que se nutre la escena local de nuevos artistas contemporáneos. En ello convergió también una sucesión generacional, pues algunos artistas que provenían de La Artefactoría se involucraron en el proyecto educativo del ITAE, junto a otros que se formaron en el exterior como Larissa Marangoni o Roberto Noboa, o llegados del exterior con formación universitaria y experiencia en el campo artístico.

Sobre ello, Juan Castro y Velázquez, reconocido crítico e historiador de arte en la ciudad comenta:

Dentro de la contemporaneidad las Artes Visuales son una tendencia que se ha manifestado desde los años 50 en el mundo y que en el Ecuador comenzó hace casi 30 años, con la presentación del grupo La Artefactoría, que tuvo vigencia durante un tiempo, pero a la larga se desagrupó y nuevamente cobró vigencia años después con la llegada de una nueva camada de artistas plásticos, también con la creación del ITAE, que es el centro principal que los promociona y los capacita.

En efecto, a partir de ese momento el escenario artístico cuenta con mayor número de artistas, especialmente jóvenes, quienes han alcanzado una educación superior en artes; “Lo que pasa hoy en día con el arte contemporáneo en Guayaquil es que hay muchos jóvenes que están apostando por estudiar una carrera en Artes Visuales, algo que en los 90 hubiera sido impensable”, comenta Valdez.

En consecuencia, el escenario artístico de la ciudad, como nunca antes, cuenta con una masa crítica de artistas conscientes del lugar que el arte ocupa



en la cultura contemporánea. Es interesante anotar, estos artistas son consecuentes con las nuevas dinámicas culturales y al mismo tiempo, valoran su protagonismo en el medio. Así lo confirma Navas: “No solo Guayaquil sino Ecuador en general creo que está viviendo su mejor época de arte contemporáneo. Y nosotros estamos siendo partícipes de ellos, creo que es muy importante lo que está sucediendo ahora con los artistas jóvenes”.

Otros actores del medio también valoran el surgimiento de nuevos artistas como un elemento dinamizador del escenario artístico. Según Valdez, la incidencia de los artistas jóvenes es notable: “Creo que toda esta generación de artistas jóvenes y de personas que tienen menos de 40 años, que están trabajando constantemente en exposiciones posibilita que sea una escena joven y permite también que haya mucho riesgo”.

Una de las distinciones de los nuevos artistas emergentes, se refiere justamente al riesgo del que habla Valdez, pues existe una articulación de sus propuestas artísticas con el contexto social, cultural y político donde se insertan. Según Jimmy Lara: “El hacer del arte es un pretexto para querer que el artista diga algo o comente algo de lo que sucede en la sociedad o tope algún aspecto social o cultural enfatizado en su contexto”.

Esta actitud de los artistas frente a su contexto y su realidad, es un aspecto muy considerado por la crítica especializada. Kronfle comenta: “Para mí es muy importante que la producción cultural de un momento te diga algo. Visto con perspectiva histórica de arte donde se ha producido, inclusive de obras que aparentemente son muy cerradas”. Así mismo, Pilar Estrada, curadora y gestora cultural, menciona: “Los nuevos artistas son artistas mucho más conscientes de su entorno y de su obra”.

Sobre el reconocimiento del artista a partir de la obra que desarrolla, también Valdez considera:





Los perfiles de los artistas visuales contemporáneos son diversos, no existen unas características generales que podemos aplicarles a todos, no creo que eso sea posible ni tampoco es ético hacerlo. Porque no podemos armar un perfil y decir “el artista visual contemporáneo es así” sino que más bien tiene que ver con entender cada individualidad desde un respeto hacia lo que cada artista está haciendo.

Desde el punto de vista de la crítica, el reconocimiento de la obra que el artista desarrolla es también un elemento clave. Así lo comenta Lupe Álvarez: “La excelencia de un artista si bien es mejor que sea reconocido, yo respeto mucho más a los artistas por su obra y por lo que puedo catar de su obra, que por lo que me dicen en una bienal”. De manera que aun cuando es muy valorada la trayectoria del artista, por ejemplo en relación a los premios que ha obtenido, esto no es definitorio: “Los premios aquí no pegan, las personas que estamos en el medio vemos las propuestas y uno mismo tiene que concluir”, comenta el galerista Pérez.

De manera que la excelencia y notabilidad de un artista contemporáneo no depende únicamente de su propuesta sino en cómo este se inserta en relación al sistema del arte, en la medida en que eficazmente se relaciona con otros actores del medio, con los propios artistas, los críticos, el público o los coleccionistas. Los entrevistados coinciden en que los artistas más reconocidos en la escena artística local son: el colectivo La Artefactoría, y específicamente algunos de sus miembros como Xavier Patiño, Marco Alvarado, Marcos Restrepo y Jorge Velarde. También reconocen a otros artistas con notable incidencia como Larissa Marangoni y Roberto Noboa.

Especialmente, existe una valoración muy positiva sobre los artistas que han emergido en los últimos años como Oscar Santillán, Fernando Falconí, Illich Castillo, José Hidalgo Anastacio, Gabriela Chérrez, Dennys Navas, Raymundo Valdez, Juan Caguana, Anthony Arrobo, entre otros, quienes han alcanzado legitimación en el mundo del arte local, con visibilidad en el escenario nacional e internacional.



Un elemento diferenciador de estos artistas es como sus posibilidades profesionales se han ampliado actualmente, pues no solo producen obras sino que al mismo tiempo ejercen como críticos, curadores, gestores culturales o están vinculados a la docencia. Ana Rosa Valdez comenta sobre la visión transdisciplinaria de los nuevos artistas, necesaria desde la perspectiva del arte contemporáneo:

Yo creo que las prácticas artísticas contemporáneas no solamente incluyen o no solo vale considerar lo que se concibe como arte, sino otro tipo de manifestaciones como puede ser la curaduría, la gestión cultural, el trabajo que hacen algunas personas de administración de cultura y arte.

Sobre las diversas prácticas de los artistas visuales, algunos entrevistados opinan que su carrera profesional la desarrollan de modo personalizado; así comenta Navas: “Con la venta de mis obras, además doy clases en el ITAE. Trabajo con la galería dpm”. Al respecto, Fernando Falconí, artista visual con notable incidencia en el medio, comenta: “A través de las ventas de las obras, cuando hago algún proyecto, a través de auspicios y soy profesor de arte en un colegio”.

Los artistas visuales han tenido gran resonancia en los espacios expositivos de la ciudad, ganando y participando en los salones y bienales más prestigiosos de la ciudad y en el país. La agenda cultural de la ciudad se ha ampliado notablemente debido a las propuestas de los nuevos artistas. Sobre este cambio Kronfle comenta:

Antes te podía decir de manera enfática y categórica que iba a todos los eventos culturales que había y ahorita me tengo que perder uno porque simplemente no me da el tiempo, sino tuviera que asistir a 3 o 4 cosas por semana. Eso es interesante.

Sin dudas, la contribución de estos artistas es notable “pues cumplen un papel importante en la profundización de la calidad de la vida pública, aportan plusvalía simbólica para la ciudad de Guayaquil y generan capital simbólico



para la ciudad”, comenta Álvarez. Ello significa, que el escenario de las Artes Visuales se va potenciando de manera reveladora y que esta presencia de los artistas visuales en la ciudad implica una nueva valoración social del arte y por tanto, de los artistas.

Para el análisis del funcionamiento de los componentes que conforman el mundo del arte, se hace necesario valorar la contribución del **público** en el desarrollo de las Artes Visuales en la ciudad. Sobre ello, el artista Noboa comenta:

En el momento que tú haces algo que de alguna manera haga pensar al público, para mí esa es la parte más importante del arte contemporáneo el tratar de hacer pensar al espectador de lo que tú estás haciendo así sea una obra, una pintura, instalación, video, lo más importante es que la persona piense.

Precisamente, este impacto generado por las prácticas artísticas en el público, hace que se pueda apreciar un paulatino incremento de su interés por estas propuestas. Noboa también comenta: “Hoy en día ya es otro público, más instruido, más interesado por ver algo nuevo. Todavía es lento pero es otro público”. Oscar Santillán, comenta que se debe a cómo la obra hace que el público se involucre: “Cuando vas construyendo una carrera vas viendo como el público se va conectando con ella”.

Como consecuencia, se reconoce la existencia de un público conectado con las propuestas de los nuevos artistas, dado que estas se conectan con las problemáticas más urgentes de la vida contemporánea, dialogan con la realidad a partir de proponer interrogantes que acercan, conectan, interpelan y empoderan a los públicos.

Al público del arte contemporáneo le interesa participar activamente en el proceso, resignificando las propuestas con otros sentidos, aportando con nuevas lecturas que problematizan reflexivamente la obra. De manera que se puede apreciar cómo está surgiendo en Guayaquil un público ávido por la



cultura contemporánea, con conocimiento y expectativas, mucho más exigente y motivado por interactuar con sus prácticas artísticas. Justamente se puede notar cómo está conformado principalmente por jóvenes. Melvin Hoyos, Director de Cultura y Promoción Cívica del Municipio de la ciudad, lo confirma: “En los foros de arte que organiza el Museo Municipal se ven caras nuevas, principalmente jóvenes”.

También existe la valoración de que el público del arte proviene del propio campo artístico. Según Arrobo, el público con el que más se ha relacionado es con el “que viene de la escuela de arte, pero ahora que trabajo con la galería y la mayoría de las obras que hago se exhiben en ese espacio, ha ampliado el radar”. Navas, de modo similar opina: “Lo que pasa es que el arte en una escena donde los protagonistas siempre van a ser los mismos, es decir, el coleccionista, tus colegas. Y este es el circuito que siempre se va a manejar”.

Por ello, Kronfle asegura: “Cuando vas a una exposición solo vas a ver parientes de las personas que exponen y un círculo de amigos más reducidos”. Estas opiniones se articulan con las valoraciones acerca de que el público de arte contemporáneo es reducido porque debe tener conocimientos previos sobre arte.

De manera que, para activar al público resulta fundamental la labor que realicen las instituciones culturales en la formación de audiencias. No podrían apreciarse los nuevos públicos en la ciudad si no existieran espacios expositivos que lo potencien. En ello la gestión cultural de instituciones privadas como NoMínimo y la galería dpm ha sobresalido e incentivado al público a través de sus ofertas culturales. En este sentido, Estrada comenta: “Estamos en un punto donde buscamos buenas obras, muy buenas obras, pero al mismo tiempo cosas que puedan apelar a un público transeúnte”.

La galería dpm, vinculada más a un público experto como los propios artistas, críticos, coleccionistas, ha desplegado una labor interesante con las



becas y las residencias que otorga a los artistas para su formación. Por su parte, NoMínimo desarrolla una excelente labor vinculándose a los actores del mundo del arte con el interés de formarlos, pues ofrece a los propios artistas y a coleccionistas, programas de capacitación que contribuyen, al mismo tiempo, a potenciar el mercado del arte. Hoyos, reconoce la labor de NoMínimo formando público a partir de cómo se relaciona con los artistas cuando opina: “Es una de las más importantes porque también forman al público, ellas han estudiado esto, y están muy involucradas con la gente que hace arte contemporáneo”.

También se valora la importancia, aunque en menor medida, de la galería de Patricia Meier que ha cultivado un público más diverso, no necesariamente vinculado a las dinámicas del arte contemporáneo local y Espacio Vacío, reconocido como espacio alternativo debido a las novedosas propuestas que se muestran de jóvenes artistas quienes comienzan a tejer su trayectoria.

De manera que, los espacios independientes no agotan su labor en realizar exposiciones o exhibir obras, sino que potencian la articulación con sus públicos. Sin dudas, ello aporta paulatinamente a una nueva representación social sobre la función del arte y a la legitimación de las prácticas artísticas contemporáneas en la ciudad.

Sin embargo, los entrevistados consideran que la falta de interés por el arte contemporáneo se debe a que el público aún no está preparado para asumir sus propuestas. Según Freddy Olmedo, Ex director Regional de Cultural del BCE: “Las generaciones son ignorantes visuales, son personas que no logran apreciar ni leer bien el lenguaje visual, se debe ver como las audiencias reaccionan ante el impacto y la percepción de imágenes que ofrece el arte contemporáneo”.

De forma similar opinan actores que han estado vinculados a la gestión cultural, y por tanto se han relacionado con diversos públicos. Mariella García



comenta: “Que podemos esperar de un público que tiene un vago conocimiento de historia del arte, debido a la escases de información que se imparte”. Por su parte, Hoyos considera que la labor prioritaria de las instituciones culturales no es la de ganar en afluencia de público para el arte emergente, pues expresa:

Que ganamos nosotros con que se masifique la asistencia al museo en una exposición de arte contemporáneo si esta masificación no tiene una utilidad práctica, si de cada 10 personas que salen de una exposición les preguntas que entendiste, si las 10 te responden con franqueza, 9 te van a decir que no entendieron nada.

Estas visiones, aunque reales, subestiman la asequibilidad y el entendimiento que se pueden dar en relación a la cultura contemporánea. Sin embargo, para que ello ocurra deben confluir otros componentes definitorios en la formación de públicos, como son los medios de difusión quienes tienen un papel esencial en formar, preparar, incentivar y crear expectativas en los públicos sobre el arte contemporáneo. Así mismo desempeñan un rol fundamental las ciencias del arte. Álvarez comenta sobre la importancia de la labor de la crítica en la construcción del valor simbólico sobre el arte: “Me refiero a que las audiencias entiendan y aprecien por dónde se tiene que valorar una obra de arte”.

Se considera que las **ciencias del arte**, en la ciudad de Guayaquil, no se han desarrollado lo suficiente. Existen pocos historiadores de arte y profesionales que se desempeñan como críticos o curadores; no obstante, se reconoce su contribución. Para Álvarez, el crítico tiene una importancia significativa en legitimar las prácticas artísticas, cuando opina:

Es un acompañante que tiene un papel importante en la construcción del valor de las prácticas artísticas, su función es hacer pública la manera en que se construye el valor en las prácticas artísticas por eso acompaña de una manera eficiente o no a los artistas.

Por ello, la labor de la crítica, muchas veces no es bien recibida en el medio. No obstante, al referirse a la crítica, el artista José Hidalgo Anastacio comenta



sobre su importancia para el desarrollo de las Artes Visuales: “La crítica bien fundamentada y especializada siempre le va a servir a la escena artística”.

Sobre sus potencialidades, Noboa comenta: “Cuando es un buen crítico pone las cosas dentro de un contexto que significa dónde puede encajar un artista dentro de un espacio, por qué funcionaría o por qué este artista no funcionaría”, lo cual es vital para legitimar las propuestas de los artistas en el medio. Así mismo, valora: que “El crítico tiene un talento y una manera de ver las cosas con palabras y un lenguaje que el artista muchas veces no tiene”.

Sin embargo, se aprecia que en la ciudad, la crítica es muy limitada. Los críticos más reconocidos entre los entrevistados son: Rodolfo Kronfle y Lupe Álvarez. Ana Rosa Valdez también es mencionada, aunque ya no tiene tanta presencia en el medio al no residir en la ciudad. Un comentario que lo ilustra es el realizado por el artista Navas: “Yo creo que en Guayaquil carecemos de críticos. Los únicos son Lupe Álvarez y Rodolfo Kronfle”.

Rodolfo Kronfle, mediante su blog Río Revuelto, es uno de los críticos, curadores e historiadores del arte con mayor protagonismo en el nuevo escenario cultural de la ciudad de Guayaquil. Su plataforma digital Río Revuelto ha hecho una labor crítica vital para visibilizar y promocionar las obras y los artistas más influyentes del arte contemporáneo. Su página funciona como un termómetro que va mostrando la salud de las prácticas artísticas en la ciudad y en el país, al mismo tiempo que problematiza sobre la gestión cultural y los espacios expositivos de las instituciones culturales públicas, como es el Salón de Julio de Guayaquil que se realiza en el Museo Municipal de la ciudad. Su formato digital, a tono con los nuevos consumos culturales potenciados por la web, permite una mayor visibilidad de su crítica y mayor consumo, tanto por los actores que conforman el mundo del arte como por el público en general.

Entre las aportaciones más destacadas de la crítica sobre la producción de arte contemporáneo en el contexto local y nacional se encuentra su libro



*HISTORIA(S) en el arte contemporáneo del Ecuador* del año 2009. Aunque el texto no problematiza sobre los procesos de circulación e institucionalización de las prácticas artísticas en la ciudad —se centra más en la riqueza de las obras y en la poética de los autores—, se convierte en un referente obligatorio para la comprensión del arte contemporáneo del Ecuador.

En el caso de Lupe Álvarez, de nacionalidad cubana pero vinculada profesionalmente al país desde el año 1996, ha tenido también un papel fundamental en la formación teórica de la nueva generación de artistas contemporáneos, así como en la participación de numerosos proyectos curatoriales, tanto de instituciones como de artistas. Estuvo muy involucrada con la gestión del MAAC entre el año 1999 y 2004, como directora de arte y curadora de la institución.

Aun cuando se valora positivamente la contribución de estos especialistas, se opina que la crítica existente tiene poca contribución en el trabajo de los artistas. El artista Navas al referirse a la labor de la crítica puntualiza: “Su apreciación artística es hacia una escena, no hacia un artista puntual, a menos que ellos te curen una muestra o tengas un diálogo con ellos”. Similarmente, el artista Arrobo considera: “La crítica es algo independiente, no hay algo serio, formal e institucional”.

Articulado con estas valoraciones, otro tema que resulta relevante es la falta de espacios donde se pueda institucionalizar la crítica. Al respecto, la artista Gabriela Chérrez comenta: “Pero no hay un espacio donde se pueda crear un diálogo sobre el arte. No encuentro que todavía haya crítica”. Por ello, Arrobo opina que “el problema del ejercicio crítico aquí es que no hay medios especializados en donde tú puedas trabajar la crítica de una manera formal”.

Sin embargo, reconocen los entrevistados que la ausencia de la crítica se debe a la falta de formación de profesionales en esta área. En el caso de actores involucrados con las instituciones culturales, existen criterios más





cuestionadores que los emitidos por los artistas, como es el caso de Hoyos cuando opina:

Lo que no aparece por ningún lado son teóricos de arte contemporáneo, que con un lenguaje pedagógico, y con una gran capacidad de docencia, puedan explicar al que nada sabe, algo de esto que es tan complejo, para que no solamente se haga una apreciación sensorial de la obra sino también una precisión conceptual y teórica de la misma. Ese es el problema en el que estamos todavía.

Así mismo, los coleccionistas comentan sobre los críticos: “Hablan medio rebuscados, cuando en el fondo deben ser claros y sencillos para que todo el mundo pueda entender”, comenta el coleccionista Simón Parra.

La crítica, al mismo tiempo, carece de visibilización en espacios que están al alcance de los públicos, como es en el caso de los medios. Esto se debe a que casi no existe crítica cultural especializada, como lo comenta Pérez: “Efectivamente, la labor crítica, salvo contadas excepciones, se desarrolla al margen de los grandes medios y solo de vez en cuando ha tenido espacio en su interior, pero nunca regular, sino más bien ocasional”.

Se puede concluir, que la crítica es una de las mayores carencias que muestra el escenario con relación a las ciencias del arte. Las valoraciones sobre su contribución son muy diversas, muy reconocidas por el gremio de artistas pero no así por otros actores involucrados en la gestión cultural o en el mercado del arte.

Los **medios de difusión del arte** aún no han ganado el protagonismo necesario para visibilizar las propuestas de arte contemporáneo que se han desarrollado en la ciudad, y por tanto, no se difunden los acontecimientos que están incidiendo en el desarrollo de las Artes Visuales contemporáneas.

Los medios de comunicación son mediadores en la conformación de la opinión pública. No obstante, su labor en el tratamiento de las Artes Visuales es



aún muy limitada. Existe la valoración de que su efecto es, únicamente informativo, cuando cubren ciertos eventos u exposiciones que ocurren en la ciudad. Castro en relación a ello, comenta: “Son netamente referencias, enumeraciones de quiénes son los artistas, tal vez un par de obras, no pasan de eso. Y mejor que no lo hagan porque si no están en capacidad de opinar mejor que se abstengan”.

Constituye una de las mayores limitaciones en la difusión de las Artes Visuales, carecer de periodistas que hagan crítica cultural en los medios y en especial, que puedan incentivar el interés por las Artes Visuales. Sobre ello, Pérez afirma: “No hay periodismo cultural especializado”. Por su parte, el artista Patiño comenta: “No hay una prensa especializada. Los medios priorizan lo anecdótico, en vez de la obra como tal”.

De igual manera, los contenidos sobre Artes Visuales abordados en los medios que circulan en la ciudad, son poco profundos y nada propositivos. Kronfle opina: “Los medios, particularmente los escritos, no priorizan la oferta cultural en base a un mínimo de calidad” y Álvarez, indica: “El problema es que acá los medios muestran la página cultural como mero entretenimiento, sin realmente profundizar en la importancia del tema, en lo que está ocurriendo con los espacios artísticos y lo que realmente merece ser difundido”.

Uno de los elementos que complejizan esa carencia está en la falta de profesionales, tal como valora Juan Castro: “De hecho, las personas que escriben actualmente sobre Artes Visuales en los diarios de Guayaquil no tienen esa formación (lo cual se aprecia en su oferta). Lo que hacen lo hacen mal, porque ninguno de los diarios tienen personas que sepan realmente de arte”.

Por su parte, Olmedo indica como los temas culturales no son una prioridad en la agenda actual de los medios, no solo en la ciudad, sino que es una tendencia en el país: “En el estado ecuatoriano actual, el tema de lo visual, lo



estético y lo cultural no consta en el itinerario, por lo tanto a nadie le interesa”. En cuanto a la limitada difusión, García ilustra cómo este es un problema presentado desde siempre: “Los medios de comunicación nunca ejercieron su rol, no tienen criterio, no saben interpretar por ende no saben difundir. Los medios de comunicación deben ser capaces de brindar algo que la gente se muera por conocer”.

De manera, que los medios están al margen en cuanto a visibilizar el desarrollo gestado en la ciudad en relación con las Artes Visuales. Estrada por su parte, comenta sobre la gravedad y los riesgos que ello implica para el actual escenario artístico:

Debemos estar cometiendo errores para que en Guayaquil se esté dando la mayor producción a nivel nacional y la propia ciudad no lo sepa. Entonces hay algo que estamos haciendo mal entre todos, en la cadena de circulación.

Todavía no identifico el error pero tenemos que estar haciendo algo mal.

En cuanto a los medios de comunicación digital y a las redes sociales, aparece una fisura interesante en tanto estas plataformas permiten mayor visibilización de las obras, los artistas, los eventos, la agenda de los espacios expositivos. De manera que los públicos se convierten en generadores de contenidos importantes y permiten mayor circulación y legitimización de las propuestas. Madeleine Hollander, una de las primeras galeristas en la ciudad comentó sobre ello haciendo una comparación con el pasado: “Ahora es más fácil darse a conocer. En mi tiempo, yo tuve que entregar 500 sobres para promocionar una exposición, buscando las direcciones de los invitados. La mejoría en Internet ha sido bárbara, también por costos”.

Se puede concluir, que los entrevistados coinciden en afirmar la ausencia de espacios de difusión importantes en los medios que aborden los temas desde la crítica cultural, y que al mismo tiempo, la falta de profesionales en este campo contribuye con esta problemática. No obstante, existe bastante potencial en los medios digitales, los cuales actualmente están pautando los



contenidos que realmente a los públicos les interesa en relación con las Artes Visuales.

David Pérez, al referirse a los artistas comenta, metafóricamente: “Luego de que existe la semilla, se necesita un terreno fértil para poder germinar”, con lo cual, hace alusión al proceso mediante el cual comienza a legitimarse la propuesta del artista en el mundo del arte. En ello, los **espacios expositivos** desempeñan un rol fundamental, pues contribuyen a promocionar y a visibilizar la obra, así como a instaurarla por su valor cultural.

Las instituciones culturales públicas más importantes de la ciudad en relación a las Artes Visuales en los últimos años han sido: el MAAC, el Museo Municipal de Guayaquil (MUMG), principalmente con sus dos espacios para las Artes Visuales –el Salón de Julio y el FAAL– y por último, la Casa de la Cultura con el Salón de Octubre. No obstante, estas instituciones no han mostrado un rol de crecimiento e incentivo a la escena de las Artes Visuales, debido a que las políticas culturales que manejan no asumen una convocatoria exclusiva hacia el arte contemporáneo.

Lupe Álvarez ofreció una entrevista al Diario El Telégrafo en el año 2012, donde afirmó: “Las instituciones culturales están en su peor momento, con pocas excepciones. Las instituciones siguen siendo el punto más precario, con menos posibilidad de enunciar un trabajo con proyección. El MAAC está “out”; el Museo Municipal (...) sabemos todos los problemas que tiene por la manipulación de sus eventos; la Casa de la Cultura es nula. Siempre se han movido más los espacios independientes” (Álvarez, 2012).

Esta mirada crítica de Álvarez, muy compartida por artistas y actores vinculados al medio de las Artes Visuales, causó mucha polémica y suscitó un rico debate sobre el manejo de las políticas culturales en dichas instituciones. La artista Gabriela Chérrez, comenta sobre la labor de estas instituciones: “El



problema radica en que las instituciones que deberían apoyar este tipo de cosas no sirven para nada”.

Con respecto a la gestión de estas instituciones, Estrada –quien estuvo vinculada a la dirección del Museo Municipal– se refiere a él como un “Museo como colgador de cosas”. Lo cual indica la falta de criterios curatoriales, profesionalidad y compromiso con el arte contemporáneo. Por otra parte, sus espacios no se articulan con las propuestas de los artistas, como opina Navas: “El problema es el diálogo que hay entre esos espacios y el artista. Yo creo que todavía hay mucho prejuicio de parte de ellos, en la manera que ellos conciben el arte, tal vez es poco o nada actualizada”.

Por su parte, otros actores del mundo del arte también han valorado críticamente el trabajo de estas instituciones. Castro confirma que la falencia es que “carecen de profesionales en el campo del arte”. Por ello Patiño, opina sobre la gestión de las instituciones en el medio: “No hacen absolutamente nada” y Pérez que “no solo que no ayudan, sino que cuando intervienen, entorpecen”.

La gestión de las instituciones culturales públicas gravita sobre quien las esté manejando. Al respecto, Estrada opina que “responden a antojos de turno, entonces cuando tienes eso va a depender de quién esté dirigiendo y qué tanto poder le den a la persona que está dirigiendo”, con lo cual las políticas culturales responden a estas cuestiones establecidas desde el poder ejercido por la persona que gestiona y no desde el rol que deberían asumir.

Un elemento importante a considerar, es que estas instituciones culturales responden también a la estructura bajo las que son administradas. En el caso del MUMG, sus políticas responden al Municipio de la Ciudad; ello incide en que, en la mirada hacia el arte “haya una especie de sentido conservador” debido “a la responsabilidad del partido (político)” o de la “cabeza que maneja la ciudad”, según opina la artista Larissa Marangoni. De manera que la política



del Museo “es una extensión de la gestión del Municipio y en especial, del Partido Social Cristiano”, también comenta la artista.

En tal sentido, se puede apreciar la ausencia de una definición de política cultural, en el sentido de cómo se sustenta, se elabora, se gestiona y también se evalúa. Estrada asegura: “No existen políticas culturales en el museo, así te digan que existan, no es cierto”, además indicó que “No existía un documento (con la política cultural), por lo menos a mí jamás me lo enseñaron”. En relación a ello, Marangoni comenta: “No hay una política cultural. Es gestión improvisada”.

Esta falta de política cultural del MUMG se evidencia en el tratamiento que reciben las Artes Visuales. Los artistas coinciden, en que es una institución muy cerrada para dar espacio a las nuevas prácticas artísticas. Según Navas: “Se puede volver muy complejo que un artista proponga algo y que ellos te abran las puertas”. Una de las limitaciones que tienen sus eventos son las restricciones hacia las prácticas artísticas que tienen sus convocatorias. Por ejemplo, en las Bases del Salón de Julio se destaca la cláusula sobre “la bidimensionalidad del soporte”. El mismo Hoyos comenta: “El Salón de Julio es de pintura. No es un Salón de artes alternativas”.

En los últimos años, otro acontecimiento que ha exacerbado los cuestionamientos sobre cómo se maneja y gestiona el Salón, es la nueva cláusula de sus bases:

La temática y técnica es libre. Sin embargo, debido a que las obras escogidas se exhiben en un espacio público, no se aceptarán propuestas cuyo contenido sea pornográfico, es decir obsceno, lo cual no impide manifestaciones de carácter erótico o desnudo.

Por su parte, Chérrez, artista que ha sido premiada en el Salón de Julio, comenta sobre los criterios con los cuales opera: “El Museo Municipal clausura y veta todo”, y es que ciertamente, a partir de la incidencia de su obra ganadora



en el año 2007, las bases del Salón de Julio fueron reformadas. La artista comenta: “El Museo Municipal ha puesto una cláusula después de mi obra de no exponer obras con contenido erótico. La iglesia mando una carta a un diario diciendo que cómo era posible que esta institución premie este tipo de obras”.

Melvin Hoyos, justificando la cláusula, señala que el museo se debe “a una comunidad amplia, una comunidad a la que nosotros tenemos que explicarle por qué razón hay pinturas pornográficas a donde van niños, donde van ancianos, donde van gente de todas las edades, de todos los niveles culturales”. No obstante, en el medio artístico, la reforma fue el detonante para complejizar la percepción que ya se tenía sobre el manejo autoritario del Salón, especialmente porque mutila los procesos expresivos y creativos del arte contemporáneo, despoblándolo de su propia autonomía.

El MAAC, creado para ser un referente de arte contemporáneo no solo en el contexto local y nacional, sino también internacional, es una de las instituciones culturales más cuestionadas en la ciudad. Olmedo destaca como desde la muestra Poéticas del Borde, en el año 2004, el MAAC tenía estos propósitos: “Se hizo una investigación de todo lo que se ha hecho de arte contemporáneo desde el inicio de este país y se tenía registrados todos los artistas a nivel nacional que estaban trabajando en esa época en arte contemporáneo”. Precisamente, este fue un punto de quiebre en la opinión favorable sobre la política cultural del Museo, pues muchos de los artistas que no fueron contemplados en la muestra, comenzaron a generar resistencias y desacuerdos con su gestión.

Sobre las resistencias generadas, Olmedo menciona como en el MAAC “había un grupo de investigadores serios que trataban temas que nunca habían sido topados en el país, peor en Guayaquil”. Sin embargo, los proyectos de la institución tenían el propósito de “generar una infraestructura conceptual y metodológica para la relación del arte con la ciudad”, comenta Álvarez.



Sin embargo, una de las mayores limitaciones de la institución ha sido la inestabilidad en su gestión y su poca proyección como museo de arte contemporáneo. El MAAC ha tenido desde su fundación varias direcciones: la de Freddy Olmedo (1999-2003), Mariella García (2003-2009), Amelia Sánchez (2010), Jorge Saade (2011-2015) y Larissa Marangoni (2015 hasta la actualidad).

Una fisura importante en el cambio de la política cultural del MAAC se dio con la salida de Freddy Olmedo, pues los criterios fundacionales del museo prácticamente desaparecieron. Casi la totalidad de los ambiciosos proyectos culturales que la Dirección Cultural estaba gestando en la ciudad fueron desarticulados. Después de años de precariedad institucional hubo otro punto de inflexión entre los años 2009 y 2010, cuando el museo y su importante colección pasaron a ser administradas –a partir de la pérdida de autonomía que tuvo el BCE con la nueva Constitución de Montecristi– por el Ministerio de Cultura. Amelia Sánchez, su directora en ese momento, afirmó que el nuevo enfoque fue el de “hacer una política asociada al Buen Vivir, a la comunicación, a la inclusión y a todos los parámetros que son inclusivos y posibles de incluir en la gestión que el gobierno actual sostiene”.

De esta manera, el MAAC –rebautizado en julio de 2009 como “Centro Cultural Libertador Simón Bolívar”– se integró a la Red de Museos Nacionales del Ministerio de Cultura del Ecuador. Contrario a lo esperado, la institución extravió mucho más sus objetivos iniciales y se reforzó como una institución silenciosa y decadente atada ahora a los vericuetos de la burocracia del Estado central. En consecuencia, su función de potenciar e investigar el arte contemporáneo en la ciudad se extinguió de sus políticas institucionales.

Desde esta perspectiva, resulta notorio destacar como en la actual página Web del Centro Cultural Simón Bolívar no aparece explicitada la inclusión de las Artes Visuales contemporáneas:





Su principal misión es la de insertarse en el contexto sociocultural de la comunidad a la que se pertenece con la finalidad de mejorar la calidad de vida de nuestros ciudadanos, formando públicos que participen directamente en la afirmación y valorización de la cultura nacional contribuyendo a la conformación de la propia expresión identitaria.

No obstante, los jóvenes artistas si han podido exponer sus obras y presentar proyectos colectivos en sus salas con bastante frecuencia, pero, como indica Xavier Patiño, esa “política de apertura” no responde a una política cultural sino a una “política general de contentar a todo el mundo”. La apertura para que los artistas visibilicen sus propuestas no atraviesa ningún filtro riguroso de selección o criterio curatorial, según Álvarez, “reitera una serie de estereotipos que hay en los consumos culturales” y genera que los eventos carezcan de “trascendencia social”.

En relación con la Casa de la Cultura, existe la valoración de que es una institución con una visión limitada en lo concerniente a las prácticas artísticas contemporáneas. Según Navas: “La Casa de la Cultura hoy por hoy es un dinosaurio de la prehistoria, aún vive en los finales del siglo XX con toda una cuestión del arte moderno. Creo que estamos en otros tiempos”. Ello hace que sus espacios expositivos y eventos no sean considerados por los artistas visuales de más trayectoria.

No obstante, su gestión está condicionada por su misión de índole “popular”; como se explicita en La Ley<sup>19</sup> Orgánica de la Casa de la Cultura, donde su Artículo 23 indica que: “La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión tendrá un presupuesto anual. La mayor parte del presupuesto deberá destinarse a programas de índole popular”. Justamente la naturaleza de su política cultural hace que, Rosa Amelia Alvarado, su presidenta durante los últimos años, comente:

---

<sup>19</sup> Ley 23, Registro Oficial 179 de 3 de Enero del 2006.



Las grandes transformaciones culturales se han hecho con y a través de la Casa del Cultura. Y yo creo que esa es la misión de la casa, esa política de puertas abiertas, es la casa que está dispuesta a recibir todas las expresiones artísticas. Sin ningún tipo de restricción.

Esta orientación de política abierta, es al mismo tiempo la mayor limitación de la institución en relación con el manejo de las Artes Visuales contemporáneas. Sobre ello, Alvarado indica:

Nosotros no tenemos específicamente una sección dedicada a ello, pero si estamos con una disposición realmente de abarcar y de ofrecer estos espacios a estas nuevas expresiones culturales dentro de las Artes Visuales. Quien invita a los gestores de este campo del arte a que se acerquen a la casa de la cultura par a ver qué podrían aportar.

Por otro lado, la gestión cultural de la Casa de la Cultura, sigue un proceso muy complejo, pues para ser parte de su directorio los artistas deben ser elegidos para formar parte de ella. Sobre ello Kronfle comenta por qué no es una institución de interés para los artistas jóvenes: “Hay una serie de caminos que son engorrosos y que no creo que sean del interés de las personas que han estudiado más o que se han profesionalizado en arte”. Ello explica como el directorio de la institución cuenta con muy poca presencia de artistas jóvenes. Kronfle lo ilustra: “No nos interesa eso, no nos interesa irnos a cotejar criterios de gente que no va a razonar nunca, nunca va a abandonar sus posturas, que están ahí por otro tipo de intereses”. Al cuestionarse la posibilidad de revertir el procedimiento, refiere: “Entonces yo no sé si las políticas culturales en realidad van a poder remover la manera en las que operan”.

Las restricciones de las instituciones culturales, en relación con la gestión y promoción del arte contemporáneo así como la falta de espacios que promuevan y legitimen las prácticas artísticas, son algunas de las causas por las cuales los artistas no opinan favorablemente sobre las instituciones culturales públicas. Sobre ello el artista Falconí opina: “Creo que es todo lo que un artista exigiría, una oferta cultural interesante, una programación activa, una



oferta de variedad, incluyente. Para mi área un programa de subsidios y de apoyo financieros. Más convocatorias y presentaciones de artistas”.

De esta manera, no han sido las instituciones culturales públicas las que han aportado significativamente al desarrollo del escenario de las Artes Visuales sino los espacios independientes. Sobre el apoyo de las instituciones culturales a los artistas visuales, Jaime del Hierro, coleccionista y dealer de arte comenta:

Yo creo que hay muy poco apoyo, generalmente el apoyo es únicamente privado, es más me atrevería a decir que es casi nulo. Ellos deberían apoyar más, al decir ellos hablo del Gobierno, Municipio y algo muy importante también es reforzar el apoyo de los museos.

El estudio realizado, identifica que la nueva oferta cultural de Guayaquil está potenciada por la apertura de galerías y espacios de exhibición que le ofrecen alternativas y visibilidad a las propuestas artísticas emergentes. Instituciones como la internacionalmente reconocida galería dpm y NoMínimo son los espacios mejor valorados. Se menciona la contribución de Espacio Vacío, y en menor medida, del Museo Luis A. Noboa Naranjo, quien organiza la Bienal de Pintura Luis A. Noboa Naranjo y la galería de Patricia Meier, un espacio que no es exclusivo para las Artes Visuales.

La gestión y promoción de las galerías privadas ha sido medular para el crecimiento de los espacios expositivos de arte contemporáneo, pues han abierto sus salas a proyectos curatoriales y a exposiciones –individuales y colectivas –de los jóvenes artistas que están produciendo este tipo de arte. El soporte de la iniciativa privada ha promocionado y respaldado la investigación artística de avanzada, posibilitado que estos jóvenes artistas alcancen presencia no solo en el circuito local, sino también en espacios internacionales.

Por su parte, el espacio cultural NoMínimo, no solo presenta a artistas jóvenes con trayectoria interesante, sino que estimula su producción con



incentivos económicos mediante el premio Batán, un concurso bianual dedicado a las Artes Visuales contemporáneas con convocatoria para artistas visuales ecuatorianos y residentes en el país. Sus dos ediciones, en los años 2013 y 2015, han estado conformadas por un jurado internacional que ha otorgado tres premios para una residencia internacional. En el caso de dpm, durante algunos años hasta el 2009, ofreció becas a los estudiantes del ITAE que consistía en asegurarles un año de estudios gratis en la institución, cuando esta era aún autofinanciada.

Los espacios independientes, también han contribuido en la formación de un nuevo público interesado en el arte contemporáneo. Su oferta tiene diferentes plataformas para atraer al público, una de ellas es formándolo. Es muy relevador, cómo Hoyos aplaude el trabajo de los espacios expositivos privados en este ámbito: “Las galerías privadas son una necesidad increíble, son realmente una ayuda extraordinaria para el arte contemporáneo”. Al referirse puntualmente al trabajo de NoMínimo comenta su éxito, pues considera que “ofrece charlas, eso es clave, ya que eso permite, de mejor manera, el acercamiento que se requiere con la comunidad, que ellos lleguen a entender el arte contemporáneo en consecuencia evaluarlo y poder hacer un uso de él”.

Entre los aciertos de los espacios independientes, se citan, el permitirle a los nuevos artistas, establecer vínculos con otros actores del mundo del arte. Al establecer contactos con otros espacios legitimados en el circuito internacional de las artes, aumentan las posibilidades de que sus obras entren al mercado, con lo cual se incentiva además, el incipiente mercado del arte local. Lara, artista que trabaja con NoMínimo comenta sus ventajas: “El trabajar con una galería obviamente promueve la carrera del artista y también de alguna manera nos da a conocer a través de los coleccionistas que adquieran la obra”.

El **mercado del arte** en la ciudad se ha ampliado en los últimos años. En ello ha desempeñado un papel fundamental el coleccionismo, aun cuando se considera insuficiente, ha mostrado crecimiento. Estrada comenta: “Hay un



coleccionismo súper limitado, definitivamente está creciendo, está en un momento que está empezando a sentirse ese interés, pero no puedes hablar todavía de un coleccionismo”, mientras Hoyos considera: “Si, creo que existe, pero todavía no es considerable”.

De tal manera, el naciente coleccionismo de arte contemporáneo ha incentivado el desarrollo del mercado del arte en la ciudad. Sobre esta relación, el coleccionista y dealer, Jaime del Hierro comenta:

Siempre va a influenciar, pues los coleccionistas son los que van a comprar las obras de los artistas. No es que dependan 100% en los coleccionistas, pero es uno de los factores importantes para el crecimiento del mercado, es más si el mercado del arte estaría un poco más desarrollado tendríamos más coleccionistas, muchos chicos jóvenes, y seguramente al negocio del arte en sí sería mucho mejor.

Sin dudas, el coleccionismo está favoreciendo al crecimiento de la escena artística y se detecta como un fenómeno sin precedentes en el medio local, e incluso en el país. Pérez, quien por su gestión en la galería dpm ha estado muy vinculado al mercado del arte, valora: “El coleccionismo es fundamental, se está abriendo, ya comienzan a haber personas que te puedo decir que son coleccionistas, pero es fundamental, sino no funciona el resto”.

El coleccionismo contribuye de una manera significativa a la legitimación de la obra, especialmente porque permite que comience a circular como un bien cultural y al mismo tiempo, el artista alcanza mayor visibilidad y capacidad económica para continuar desarrollando su proceso creativo. Pérez también comenta: “Los artistas no solo necesitan vender para vivir sino que la obra de arte como en todas partes del mundo, se valida también por la parte comercial, y en qué manos está, en qué colecciones está. Si un coleccionista importante tiene una obra, la obra crece tremendamente”.

Entre los principales coleccionistas de arte que existen en la ciudad, los entrevistados reconocen a David Goldbaum, David Pérez McCollum, Simón



Parra, Xavier Simons, Rodolfo Baquerizo, Eliana Hidalgo, Rodolfo Kronfle y Edmundo Kronfle. Un elemento a considerar es cómo comienzan a aparecer coleccionistas jóvenes; es decir, se está apreciando un cambio generacional en lo actores que potencian el mercado. Jaime del Hierro comenta al respecto: “Muchos de ellos son jóvenes pero son los que están creando muy muy buenas colecciones, por ejemplo muchas veces no importa la cantidad de obras sino cómo creaste tu colección”.

En este contexto, resulta significativo cómo ha aumentado el interés de los coleccionistas por las obras contemporáneas y en especial, por las de los artistas emergentes. El coleccionista Parra, al referirse a ello, comenta: “Hay pocas chispitas que han salido por ahí de artistas o fotógrafos que no se derivan del ITAE. Lo mejorcito vivo que existe en Guayaquil lo tiene el ITAE.”

Por tanto, uno de los elementos positivos que ha incidido en la expansión del mercado del arte es la valoración y legitimización que han ido ganando las prácticas artísticas contemporáneas. Aunque el arte contemporáneo a nivel internacional se va consolidando como una opción en el mercado, sus propuestas muchas veces no son coleccionables. Según Castro esto ocurre también en el contexto local: “En las artes plásticas contemporáneas de Guayaquil hay pocos coleccionistas. Hay cosas en el arte contemporáneo que no son para adquirir”.

Esta tendencia podría ser una limitación, pues los coleccionistas locales se han interesado mucho más por el arte moderno. Parra sobre esto opina al respecto: “Muy pocas veces comienzan coleccionando obras contemporáneas, el coleccionista empieza mucho más moderno, cuando me refiero a moderno digo: Tábara es moderno”. De forma similar, David Goldbaum, uno de los coleccionistas más importantes del medio, enfatiza su gusto por el arte moderno: “Tengo obras de artistas ecuatorianos y latinoamericanos en general. La verdad tengo un poco más moderno que contemporáneo.”



No obstante, uno de los elementos, que ha incidido en el paulatino desarrollo del mercado de arte contemporáneo en la ciudad, ha sido la gestión desempeñada por las galerías independientes al mostrar, visibilizar y promocionar a los nuevos artistas. Sin dudas, ello ha posibilitado que se haya ampliado el interés de los coleccionistas por las prácticas artísticas. Jaime del Hierro comenta: “Están comenzando a haber nuevas galerías que apuestan a artistas jóvenes, creo que es un negocio complicado, porque el mercado del arte es pequeño, no solo en Ecuador”.

La labor que ha desarrollado la galería dpm en incentivar el mercado es extraordinario, no solo por su trabajo permanente a lo largo de tantos años, sino que mantiene criterios muy rigurosos en cuanto a la comercialización de las obras de los artistas que trabajan con la galería. Pérez, su fundador y gestor, en la mayoría de su colección alberga obras de los artistas contemporáneos con los cuales trabaja: “Yo colecciono mis artistas y la mayoría es arte contemporáneo, mi colección está basada en mis artistas, por el mismo criterio que propongo lo que a mí me interesa”.

Los artistas valoran de manera muy positiva esta alianza con las galerías. Así se manifiesta Lara: “Se está creando un nuevo coleccionismo interesado en mis obras desde que soy parte de la galería NoMínimo”. Por su parte, Arrobo señala que es imprescindible una relación de confianza y seguridad entre el coleccionista y la galería para acompañar la carrera del artista: “Pero hablando de mi caso particular se ha dado gracias a la relación que tengo con mi galería. El coleccionista tiene que ser más cercano al galerista que al artista”.

Jaime del Hierro, también ha emitido comentarios muy oportunos sobre la gestión realizada por dpm en incentivar el mercado: “Se ha mantenido a lo largo de los años y siguen innovando y apostando a los artistas jóvenes, para que estos crezcan y puedan tener una carrera reconocida” y sobre el trabajo que está haciendo NoMínimo señala: “Yo creo que es uno de los más



importantes, ya que forman un público, exhiben y al mismo tiempo capacitan a la sociedad”.

De este modo, se aprecia como la gestión cultural de las instituciones privadas en la ciudad ha sido más significativa que la de las instituciones culturales públicas. La ausencia de políticas culturales para coleccionar y adquirir obras de los artistas contemporáneos, salvo aquellas obras que se coleccionan bajo la figura de premio adquisición en eventos y salones, es una grave limitación para el mundo del arte y para la cultura en general.

Precisamente por ello, coleccionistas como Jaime del Hierro consideran que, para estimular el crecimiento del mercado del arte, en la ciudad y en el país, se debería “exigir un mayor apoyo de las instituciones para los artistas, pues los museos no están tan involucrados, o no sé si es que están enfocados en otra cosa”.

Otro de los elementos que limitan el mercado está en la ausencia de subastas o ferias de arte en la ciudad, ello se aprecia en las limitaciones que el coleccionismo presenta en relación a otros contextos, en virtud de ello, Patiño comenta:

Hay solamente unos pocos compradores y unos cuantos compradores no hacen un mercado, aquí en Guayaquil no hay una feria internacional de arte, cuando tú ves que en una ciudad hay una feria de arte como las que hay en Buenos Aires, en Perú o en Colombia, en Miami, etc. es porque ahí hay un mercado.

De manera que la circulación de la obra en el mercado del arte tiene que ver con la gestión de las instituciones culturales y los espacios expositivos en promoverlo. Pero también incide el reconocimiento de la trayectoria de los artistas y la solidez de sus propuestas, donde la opinión de los públicos y de la crítica es esencial. Santillán también comenta sobre cómo se va desarrollando el mercado: “Eso se va repujando en cómo la crítica y el público, dentro y fuera del país, van conectándose con esas carreras”. Las ciencias del arte y los





medios de difusión y la academia también son actores que legitiman y aportan valor simbólico a dichas propuestas.

Uno de los componentes claves para valorar el nuevo escenario de las Artes Visuales en la ciudad de Guayaquil en el presente siglo es la **formación artística**<sup>20</sup> y especialmente el proyecto pedagógico del ITAE. Sobre el trabajo realizado por el instituto Pérez comenta: “El rol del ITAE ha sido fundamental, vital, sinceramente no creo que estaríamos aquí sentados hablando de arte si no hubiera estado el ITAE”.

Cuando el ITAE irrumpe en Guayaquil solo habían programas académicos de nivel superior en Artes Plásticas o Artes Visuales en el Jefferson International College, quien ofrecía el título Bachelor of Visual Arts in Fine Arts<sup>21</sup> y en la Universidad de Especialidades Espíritu Santo (UEES), quien aún ofrece una Licenciatura en Artes con concentraciones en Artes Escénicas, Artes Plásticas, Música e Historia del Arte. Al no ser estas instituciones especializadas en la enseñanza artística, su radio de incidencia en la formación profesional de artistas visuales tuvo un alcance limitado. No obstante, la carrera de la UEES ha desarrollado un trabajo sostenido en los últimos años, las cuales le ha permitido crecer en su oferta educativa.

En las décadas previas, el Colegio Municipal de Bellas Artes *Juan José Plaza*<sup>22</sup> era la única institución existente en la ciudad dedicada a la enseñanza

---

<sup>20</sup> Los resultados que se muestran sobre formación artística tienen como insumo el proyecto investigativo desarrollado por el investigador que dio como resultado la Tesis de Maestría “La contribución del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador al escenario de las Artes Visuales de la ciudad de Guayaquil en el siglo XXI”, con la cual obtuvo el título de Magíster en Educación Superior: Investigación e Innovaciones Pedagógicas, otorgado por la Universidad Casa Grande en el año 2013.

<sup>21</sup> Esta institución no pudo continuar con su oferta educativa universitaria por dificultades con el permiso de funcionamiento ante el CONESUP.

<sup>22</sup> El Colegio de Bellas Artes *Juan José Plaza* fue creado por ordenanza municipal en 1972 durante la alcaldía de Juan José Vilaseca. Su nombre fue en homenaje al primer presidente del Patronato de Bellas Artes. El Colegio tuvo como antecedente a la Escuela de Bellas Artes fundada en el año 1925 por Antonio Bellolio, Enrico Pacciani y Roura Oxandaberro y a la



de las Artes Visuales, pero con la limitación de formar únicamente bachilleres en Artes Plásticas, y de tener un modelo pedagógico orientado fundamentalmente al dominio de las técnicas tradicionales, específicamente de la pintura, la escultura y las artes gráficas; elementos básicos pero insuficientes para la formación de un artista visual en la sociedad contemporánea.

Sobre el contexto en el que emerge el ITAE, Olmedo explica: “La creación del ITAE era una movida que surgía en un momento clave, preciso, que supe apuntarle, casi yo diría que fue un movimiento cultural propio que surgió porque tenía que surgir y se le dio un empujón, y a pesar de todo lo que tenía en contra surgió, se dio y ahí está”. Sobre la coyuntura en la que se generó la propuesta, Olmedo menciona:

¿Cómo justificar que el ITAE era necesario?, era necesario porque no había ninguna visión contemporánea, y yo tenía el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo y justifiqué la necesidad de crear el ITAE porque tenía el escenario donde tenía que presentarse la creación del arte contemporáneo, entonces necesitaba los jugadores.

A fines del año 2003, con los cambios ocurridos en la Dirección Regional del Banco Central del Ecuador<sup>23</sup>, se inició un proceso de desmantelamiento de todos los proyectos culturales que venían en marcha. A pesar de que el ITAE ya tenía cuerpo legal y que conformaba el llamado componente interno de la Plaza de Artes y Oficios, el BCE, principal promotor del centro de estudios, se desentendió de sus responsabilidades y obligó a trabajar a la joven institución en condiciones sumamente adversas.

En cambio, a partir del 2005 la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, segundo promotor del Instituto, refrendó su apoyo mediante un convenio

---

segunda Escuela de Bellas Artes de la ciudad que se fundó en 1941 bajo la dirección de Alfredo Palacio Moreno.

<sup>23</sup> La nueva Dirección Cultural, a cargo de la Lcda. Mariella García Caputi, intentó cerrar el Instituto desde principios de 2004. De esta manera el ITAE fue marginado de los programas culturales del BCE y se le excluyó de los presupuestos desde ese año y de los subsiguientes.



interinstitucional que incorporó al ITAE a la ordenanza municipal de Fomento a la Cultura otorgada a las instituciones más destacadas de la ciudad, así como un plan de mejoras a su infraestructura cuya mayor cristalización fue la construcción de un nuevo edificio en la misma Plaza de Artes y Oficios.

Después de trabajar sin el debido presupuesto durante algunos años se llegó a una situación financiera límite afectando nuevamente la sobrevivencia del ITAE. Se realizaron varias reuniones con importantes autoridades del nuevo Gobierno del Economista Rafael Correa, entre ellos con Ricardo Patiño, Ministro de la Política, y con Carolina Portaluppi, Ministra del Litoral; dicha gestión posibilitó conseguir los recursos necesarios para funcionar durante el año 2008.

A finales del 2009, la situación volvió a ser crítica y en el mes de noviembre, las actividades académicas se paralizaron o mutaron en protestas creativas en los bajos del edificio de la Sucursal Mayor Guayaquil del BCE en el centro de Guayaquil. Después de varios días de performance, acciones colectivas y clases en el espacio público, se logró un encuentro con el presidente de la República en la misma calle 9 de octubre. A partir de este momento se abrieron los caminos para la definitiva solución jurídica y financiera del Instituto consumada en el año 2011.

Como resultado del nuevo proceso de institucionalización, se logró una mayor convocatoria en los jóvenes de la ciudad y la región interesados en estudiar artes. Esto se evidencia en el significativo incremento de la matrícula en los últimos años<sup>24</sup>. La gratuidad de la educación, producto de lo estipulado en la nueva Constitución de la República del año 2008, posibilitó el ingreso de estudiantes de sectores menos favorecidos de la sociedad, jóvenes que de otra manera no hubiesen podido aspirar a una formación de esta naturaleza.

---

<sup>24</sup> En los documentos de la Secretaría General del ITAE consta que en el año 2009 la matrícula del Instituto era de 115 estudiantes. En 2010, producto de la gratuidad, la matrícula fue de 198 estudiantes, lo que equivale a un incremento del 72.07%. En 2015 la matrícula fue de 591 estudiantes lo que equivale con respecto al año 2009 a un incremento del 413.91 %.



La institución, adicionalmente fortaleció su estructura orgánica administrativa. La planta docente trabajó con estabilidad presupuestaria; ello le permitió un mejor enfoque en los procesos académicos e investigativos. La Comisión de Vínculo con la Comunidad desarrolló programas permanentes y con proyección a largo plazo en todas las carreras, posibilitando una efectiva inserción social de la labor docente. Se conformó además, un clima de investigación artística entre los estudiantes y profesores, así como una rica interacción entre todas las carreras, creando de este modo una comunidad académica convertida en una de las mayores fortalezas de la institución.

El impacto que los procesos de formación artística del ITAE iban a tener en el medio cultural de la ciudad, se manifestaba de forma temprana en el documento de creación del ITAE elaborado entre los años 2001 y 2003. Aquí, con relación a la Visión del Instituto, se indicaba: “A un mediano plazo se visualiza una institución que influirá directamente en el crecimiento de la escena artística local, regional y nacional, con una proyección sólida en el ámbito internacional” y en la Misión se señalaba: “Formar generaciones de artistas cualitativamente diferentes que contribuyan al afianzamiento de la cultura nacional”.

El ITAE nace como una institución de ruptura que asume la ausencia de educación superior en artes en toda la costa del Ecuador y ha apostado por un diálogo con la historia y con la tradición cultural local. De esta forma, el Instituto construyó y posicionó una filosofía propia, un sello institucional que emanó de su labor docente y cuyo resultado más sobresaliente fue la de formar a una nueva generación de artistas en la ciudad de Guayaquil. Al respecto, Busquets, docente de la institución, señala: “La creación del ITAE ha significado llenar el vacío histórico en la enseñanza profesional del arte en la ciudad y el país”; de modo similar, Kronfle indica: “Es una cantera desde la cual se ha multiplicado exponencialmente el número de artistas operando propositivamente en la ciudad”.



Según testimonia René Ponce, estudiante formado en el Instituto que luego formó parte de su cuerpo docente, refiere: "... ahí siempre el ITAE está como en primera instancia, podría decir que su fuerte fue la aparición de nuevos artistas". Por su parte, Pérez opina: "El ITAE en la práctica es la única institución educativa calificada, a pesar de los obstáculos impuestos ha formado verdaderos profesionales para el medio artístico del país".

Independientemente de los obstáculos sorteados por el Instituto, el cumplimiento de los objetivos institucionales se manifiestan en los más de 130 premios y menciones alcanzados por sus estudiantes en los certámenes profesionales más importantes del país, pero lo verdaderamente significativo en estos resultados académicos, ha sido la construcción cotidiana, con el máximo rigor, de nuevas dinámicas de creación, crítica y comprensión del trabajo artístico.

Sobre el papel del ITAE en la formación de una nueva generación de artistas en la ciudad Busquets afirma:

A veces me he preguntado e intentado imaginar el panorama de la producción artística en la ciudad sin la participación y la experiencia abonada por y desde el ITAE. Basta con revisar el blog Rio Revuelto, para muchos el referente indiscutible de consulta sobre la producción artística de avanzada en la ciudad y notarás que más del 70% de sus contenidos, ensayos críticos, reseña de exhibiciones, salones, etc.; corresponden o se relacionan con artistas u obras vinculados al ITAE.

Para entender la manera en que se fraguaron estos resultados, a lo largo de casi 15 años, habría que regresar al Documento de Creación del Instituto donde se hace mención a la estrategia de activar procesos de formación artística desmarcados de puros "...conocimientos técnicos y enfoques teóricos convencionales y predecibles, para colocarse con responsabilidad, lo mismo ante las emergencias de la propia cultura, que ante la interpretación del



impacto de las principales transformaciones de las sociedades contemporáneas sobre el campo artístico”.

Entre las directrices pedagógicas que guiaron exitosamente los procesos formativos del ITAE, se menciona también en el Documento de Creación: “...la necesidad de que el artista interactúe con zonas del saber que rebasan las ideas de un arte refugiado en sus propios dominios y técnicas, solo discernibles desde lo artístico”.

Resulta notable como el Instituto implementó una formación artística que superaba las concepciones de la enseñanza técnica basada únicamente en el desarrollo de destrezas y habilidades de los estudiantes. De esta forma, se desarrollaron procesos de pensamiento y de comprensión de lo artístico que les permitió a los alumnos ubicarse con creatividad y responsabilidad ante su propia cultura y frente a las transformaciones del campo artístico y de la sociedad contemporánea.

De este modo, se instaló una estructura pedagógica viva y autoreflexiva regenerada a partir de sus zonas de conflictividad. Las orientaciones básicas del Modelo Pedagógico del ITAE permitió habilitar al estudiante en los principales dominios de las artes y lo colocó en capacidad de cuestionar cualquier esencialismo en el plano artístico, le brindó herramientas para el desarrollo de capacidades discursivas y le nutrió de una vastedad de referentes culturales que le expandieron sus horizontes teóricos y simbólicos.

En este sentido, en el Modelo Pedagógico del Instituto se hablaba de “Una práctica de la presencia” como otro eje fundamental de su formación. Esta orientación básica apuntalaba al estudiante como artista activo, proyectándolo como un profesional desde la propia aula de clase. Esto implicaba que las diversas instancias y espacios académicos se convirtieran en situaciones abiertas donde los estudiantes se relacionaban con el medio artístico local,



confrontándose con el público tal cual lo hacen una vez terminado su ciclo de estudios.

Resulta loable, como los estudiantes del ITAE, participaron en exposiciones, salones y eventos, logrando una inserción de sus trabajos en el medio cultural. Todo esto fue producto, en buen grado, de la gestión curricular que realizó el Instituto. El principio básico, a través del cual se alcanzaban los objetivos de las carreras, era el fomento de la participación activa y destacada de los estudiantes en la transformación del escenario artístico. Para ello se aplicaba la estrategia de gestionar y organizar exposiciones en los diversos espacios de exhibición del circuito artístico local. El ITAE generó procesos académicos que culminaban con la participación exitosa de los estudiantes en la gestión y curaduría de exposiciones que contribuían a dinamizar y fortalecer la escena del arte en la ciudad.

Otro elemento interesante de la propuesta formativa del ITAE era el enfoque de “artista-estudiante” y no el de estudiante de arte. Esta orientación ponía énfasis en un cambio profundo en la enseñanza del arte, en tanto esta debía articularse con las prácticas artísticas emergentes y alcanzar una comprensión de “...nuestro propio contexto para asentarse con responsabilidad y conocimiento de causa en una matriz educativa con filosofía propia”.

En el Modelo Pedagógico del Instituto se explicitaba su misión de formar a artistas que construyeran “...un horizonte crítico para el conocimiento”, que identificaran “...las prácticas artísticas con modos de producción y trabajo” y que pudieran, desde estados de alerta y curiosidad, “...dar lugar al asentamiento de condiciones para crear un itinerario propio dentro de la diversidad de prácticas artísticas posibles y en consonancia con las inclinaciones existenciales y aptitudes de cada uno”. Adicionalmente, que fueran jóvenes comprometidos con su entorno y su cultura, creadores “...de vínculos comunitarios fundamentados en la solidaridad, la colaboración y la



conciencia acerca de los dilemas éticos acarreados por la relación con «el- los otros», que plantean las prácticas relacionales”.

Estas premisas sintonizaban con una mentalidad contemporánea del arte. Al respecto, Busquets considera: “El ITAE se ha convertido en el espacio de intercambio, confrontación, debate y reflexión sobre las formas más avanzadas en la práctica del arte contemporáneo”. Por su parte, Álvarez, quien fue docente y directora del Departamento de Investigación del ITAE, reflexiona: “La pertinencia tiene que ver con la adecuación a los retos que la cultura contemporánea tiene, o sea, el ITAE no elude ninguno de los retos que la cultura contemporánea tiene.”

Al referirse a la producción de arte contemporáneo propiciada desde las canteras del ITAE, Patiño indica:

Podríamos decir que ha habido un cambio fundamental, ya que han emergido jóvenes artistas que están produciendo realmente de otra forma en comparación a la que se venía produciendo hasta hace poco. Estos nuevos artistas abordan múltiples temáticas en diferentes muestras, no necesariamente siguiendo una secuencia o diciendo yo soy un artista de tal escuela.

Por su parte, el artista Arrobo, graduado en la institución, considera que su formación en el ITAE le brindó el sustento de su propuesta creativa:

Creo que el tema de rastrear antecedentes y construir una poética siendo todavía estudiante es una cosa en la que se trabaja mucho en el ITAE y no sé si un artista autodidacta en Guayaquil puede tener una buena producción y rastrear sus antecedentes con la facilidad con que lo hace alguien que haya cursado en la institución.

Los alumnos del ITAE se familiarizaban con enfoques históricos, textos y claves culturales desde el inicio de su carrera. El Modelo Pedagógico del Instituto consideraba importante, el desarrollo de procesos de autoconciencia creativa en los estudiantes, forjados en una actitud interpelante, crítica, con





capacidad para el desmontaje y la autoformación. El diseño y la gestión curricular posibilitaban que los educandos desplegaran metodologías de trabajo que le permitieran decodificar y codificar los lenguajes artísticos locales y universales.

Estas competencias se adquirían a través de un proceso iniciado en los primeros semestres donde se trabajaba con los saberes y las técnicas tradicionales del arte. En esta instancia se potenciaban una serie de habilidades y destrezas que desarrollaban el pensamiento visual del estudiante, así como el rigor ante el trabajo y la capacidad crítica necesaria para entrar y salir con conciencia de los lenguajes artísticos tradicionales. Con relación a estos postulados Álvarez menciona:

No es que la tradición del arte ha respondido a la pregunta ¿qué es el arte? y el arte en tanto se ubica y se inserta en esas tradiciones, sino que las tradiciones son una caja de herramientas que te permite entender un funcionamiento importante del arte, te da capacidades para resolver problemas y para hacer cosas visibles en el mundo del arte. Al mismo tiempo el ITAE educa en una actitud en la que tú puedes constantemente tener la posibilidad y tener las alternativas conceptuales para cuestionar la tradición.

En este sentido, es destacable como el ITAE fomentaba enfoques interdisciplinarios y transdisciplinarios dentro de los procesos formativos de sus estudiantes. Los dominios del arte estaban continuamente conectados y atravesados por otras zonas del conocimiento que están por fuera de su campo específico. Se trabajaba intencionalmente con concepciones expandidas del arte, abriendo tiempos y espacios para el aprendizaje colectivo de sus alumnos. La propuesta artístico-pedagógica del Instituto propiciaba el empoderamiento y la formación de un ciudadano crítico que cuestionaba los naturalizados acentos de individualidad que la tradición del arte ha establecido.

Así mismo, el Modelo Educativo del ITAE, explicitaba la necesidad de una enseñanza del arte relacionada con el espacio social donde se inscribiera la institución. Al respecto, el documento señalaba:



En esta visión ampliada de la figura del artista el vínculo con la comunidad, mandato de la educación universitaria hoy, precisa de formas creativas, informadas y responsables de entender los roles del arte en el espacio social. El Modelo Educativo debe, desde las herramientas que brinda una práctica artístico-pedagógica desentendida de cualquier sustancialismo, crear los entornos para prácticas de vínculo con la comunidad apercibidas del rol de la imaginación en la creación de nuevas formas de existencia.

La Comisión de Vínculo con la Comunidad del ITAE planificó y desarrolló sus programas comunitarios en beneficio de diversos grupos sociales, especialmente con aquellos sectores menos favorecidos de la sociedad. Estos programas se insertaron y se interrelacionaron con el entorno a través de la activación de espacios colaborativos que se alineaban con las necesidades específicas de públicos y comunidades disímiles. De esta forma, el Instituto direccionó sus Programas de Acción hacia la educación artística, la circulación de prácticas artísticas y el desarrollo e intercambio comunitario.

Se destaca que los programas de vinculación conectaban la experiencia y la vivencia de los beneficiarios con el avatar pedagógico del Instituto, relacionando los Programas de Acción con los contenidos de las asignaturas y con posturas críticas y analíticas sobre el entorno. Los proyectos implementaron mecanismos que derivaron en la transferencia de saberes, en el intercambio de experiencias, en el fomento de las relaciones interdisciplinarias y en la activación de nuevas dinámicas sociales. Como política institucional se cuidó que los proyectos de vinculación no cobijaran procedimientos elementales de activismo comunitario que reprodujeran patrones de verticalidad social. De esta manera, los proyectos de Vínculo con la Comunidad del ITAE se encarnaron en los procesos artístico-pedagógicos y proyectaron la labor docente hacia la comunidad.

El ITAE diseñó sus presupuestos teóricos-metodológicos a partir del cruce de diversos enfoques pedagógicos, emanados de la diversidad de postulados artísticos y de la tensión permanente entre el arte y su enseñanza. El diálogo,



normalmente problemático, entre las prácticas artísticas y la enseñanza del arte estuvo activado en los procesos formativos del Instituto.

En este sentido, el cuerpo de profesores se destacó como una de las mayores fortalezas de la institución. La planta docente del ITAE estuvo conformada por artistas de generaciones distintas y con concepciones ideológicas estéticas diversas; ello enriqueció e incidió favorablemente en los procesos formativos de los estudiantes. Muchos de estos artistas, además de poseer una larga trayectoria pedagógica, están inscritos en la historia del arte del Ecuador. De esta forma, se convirtieron en referentes activos para los alumnos y en un capital invaluable para la institución. Adicionalmente, el claustro de profesores se ensanchó con la incorporación de jóvenes artistas graduados en el propio Instituto, lo que hablaba de la capacidad de reoxigenación del proyecto.

La propuesta formativa del ITAE, se caracterizó por dotar a sus estudiantes de los conocimientos, los lenguajes y las destrezas que demanda hoy el arte contemporáneo. Al respecto Kronfle señala “me parece que un factor que sobresale, en términos generales, es una mayor facultad de articulación (no me refiero a la verbal) de su práctica con procesos de pensamiento relativamente más complejos a los de otros centros de estudio”.

Sobre los logros del Instituto y sobre la efectividad de su propuesta formativa, expresada en la calidad de los artistas formados en ella, Busquets menciona:

La pujanza de estos nuevos actores viene tejiendo procesos interesantes de apertura y legitimación institucional a las problemáticas más influyentes del arte de vanguardia. El cambio es evidente. Con él se abre un abanico de posibilidades de inserción de jóvenes artistas en importantes plazas del arte regional e internacional. Una realidad sin precedentes en la ciudad, que va dibujando una escena artística local con potencial para hacerse visible más allá de nuestras fronteras.



De esta manera, se aprecia una coherencia entre los logros alcanzados y los propósitos perseguidos en la creación de la Institución. En el año 2015, se inició el proceso de adscripción del Instituto a la Universidad de las Artes (UA) creada en la ciudad de Guayaquil a fines del año 2013 por mandato de la nueva Ley Orgánica de Educación Superior. El punto más importante de este proceso de adscripción se dio en octubre de 2015, cuando dos de las tres carreras del Instituto, Artes Visuales y Teatro, pasaron a formar parte de las nuevas escuelas de Artes Visuales y Artes Escénicas de la UA.

Se proyecta en el año 2016, que la última carrera, Producción de Sonido y Música, se integre a la Escuela de Artes Musicales de la UA y con ello, concluirá una experiencia artístico-pedagógica emanada desde los propios artistas y que alcanzó una legitimidad particular dentro del contexto de la educación superior ecuatoriana.

**Relaciones entre los distintos componentes del mundo del arte a partir de la incidencia del ITAE en el escenario cultural de la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo.**

Para analizar la incidencia del ITAE en los distintos componentes del mundo del arte en la ciudad de Guayaquil se deben considerar y evaluar las relaciones dadas entre dichos componentes.

El protagonismo que adquirió el ITAE en estos últimos 15 años en la ciudad se debe fundamentalmente a la nueva generación de artistas visuales que emergió de sus aulas y al tipo de obra que esos artistas fueron capaces de producir. El funcionamiento entre los diferentes componentes del mundo del arte local genera, a partir del triángulo obras, artistas y formación artística, dinámicas y cambios que han enriquecido el escenario artístico de Guayaquil.



Con relación a los nuevos artistas y a los cambios ocurridos en el medio artístico local durante el presente siglo, Daniel Alvarado opina: “Uno de los factores indiscutibles en esto es la aparición del ITAE, en la década pasada. Este espacio pare o abona al crecimiento de artistas emergentes. Así, desde su misión formativa contribuye a la dinamización de la escena”.

La contribución de los artistas formados en el ITAE al campo ocupacional y profesional de las Artes Visuales en Guayaquil es significativa. La presencia que han logrado los jóvenes artistas en la agenda cultural de la ciudad y la incidencia de su trabajo en los demás componentes del mundo del arte es un hecho relevante. La producción de la nueva generación de artistas guayaquileños ha generado un interés inusitado en las galerías, en los espacios expositivos públicos, en los gestores culturales, en la crítica especializada y en el público, lo cual ha propiciado la aparición de nuevos coleccionistas y de un incipiente mercado para el arte contemporáneo en la ciudad.

Los artistas emergentes han conquistado espacios importantes en el escenario artístico local y nacional. En este sentido, Pérez menciona: “el cambio fundamental es la cantidad de artistas de buen nivel que comenzaron a aparecer”. Sobre la visibilidad que han alcanzado los jóvenes creadores en el circuito del arte nacional, Álvarez indica:

Ya en otro tipo de reformulaciones mucho más atendidas por el mundo contemporáneo del arte también ha tenido el ITAE presencia, por ejemplo en el Salón Nacional Mariano Aguilera con Anthony Arrobo y Oscar Santillán. También ha existido muchísima presencia de artistas salidos del ITAE en eventos como la Bienal de Cuenca, yo creo que eso es importante.

Sobre la incidencia del ITAE en la formación y el desarrollo profesional de los jóvenes artistas, Navas, graduado y actual docente del Instituto, refiere: “Yo no sé qué hubiese sido de mí sino hubiese entrado al ITAE además de no ser artista o tal vez hubiese pensado que soy artista, pero equivocadamente por el tipo de formación que venía recibiendo en Bellas Artes”. En el mismo sentido,



Ilich Castillo valora las aportaciones enriquecedoras en su proceso de crecimiento como artista, a partir de comentar acerca de la diferencia del proceso formativo del ITAE en comparación con el Colegio de Bellas Artes y la histórica institución de enseñanza de las Artes Plásticas que tiene la ciudad:

Yo venía del Colegio de Bellas Artes donde la formación era más técnica, uno allí aprende a pintar y a dibujar, las herramientas artesanales, pero estas herramientas siempre se completan en función de algo. En este algo que yo necesitaba, el ITAE me proporcionó la facilidad. El ITAE me permitió familiarizarme con estas herramientas, que yo pudiera ser crítico con ellas hasta poder incluso posicionarme. Siento que si no hubiera pasado por ese proceso hubiera sido mucho más difícil llegar a cierto tipo de reflexiones, lo que no significa que ahora yo me la pase escribiendo filosofía o teorizando, de ningún modo, pero sí me permitió la posibilidad de hacer que la obra se dificultará más.

Es significativa la valoración realizada por los propios artistas tienen sobre el crecimiento profesional que han alcanzado a partir de su vinculación al Instituto. Navas agrega: "...creo que lo que generó el ITAE en mí personalmente si fue bastante, creo que no se hubiese dado dentro de otra institución, más bien habría sido impensable". Similarmente, el artista Elías Aguirre opina que "nada de lo que me llega lo consumo con el concepto con el que antes estaba mediado, sino que todo me parece distinto: ahora todo lo puedo ver, lo puedo armar y desarmar a mi manera o dejarlo desarmado".

Los artistas y docentes del ITAE también reconocen la incidencia en su ámbito profesional. Patiño valora justamente la combinación de ejercer la docencia con su desarrollo como artista como uno de los aspectos de su crecimiento profesional:

En lo artístico, pues me ha enriquecido realmente, enseñar es una de las cosas más importantes que me ha sucedido, no te permite envejecer como artista, siempre te mantiene alerta el hecho de estar en contacto y estar al frente de jóvenes que están produciendo obras. Que haya una discusión dentro de una clase sobre arte, sobre la obra y que esta sea una discusión en la que



el profesor no tiene la verdad absoluta, sino que el profesor es simplemente un artista que tiene algo más de experiencia en el oficio que él, no tiene precio.

En este sentido, Castillo menciona: “Yo pase por el ITAE y estoy muy agradecido, pero si yo no hubiera encontrado el Instituto probablemente hubiese sido otro tipo de artista”. Al respecto también Daniel Alvarado señala:

Me formé en el ITAE, no considero que en la ciudad hubiera encontrado otro lugar que ampliara mis perspectivas sobre la posibilidad de estar en el mundo de forma diferente, autónoma, crítica, como lo hizo el ITAE. En lo profesional, me ha brindado la oportunidad de entender los procesos formativos como una amplísima e inacabable tarea política, siempre en construcción, mutante y de mucho esfuerzo. En su base hay personas que tienen la experiencia necesaria para no estar improvisando sobre estos asuntos y de ellos se aprende todos los días.

La valoración sobre la incidencia del ITAE está vinculada también al reconocimiento social que han alcanzado los artistas formados en el Instituto. Ello está asociado a una nueva representación y valoración acerca de lo que implica ser un artista visual, su reconocimiento y visibilización en el contexto socio-cultural local, pero que al mismo tiempo el ITAE le avala y legitima como institución formadora. Navas lo ejemplifica a partir del reconocimiento que ha logrado como artista en el medio local y la relación que esto tiene con su entorno familiar:

En términos muy profesionales tanto como persona, desde cómo entender el arte, está claro que eso nos pasa a todos o por lo menos eso es lo que intenta el ITAE generar ese cambio entre los alumnos pero termina generando tanto confianza dentro del grupo de la familia, porque todo ese tiempo es muy complejo cuando en la familia de uno hay un artista, esto del rol del artista se lo crea también dentro del rol de la familia y se lo crea porque es evidente te das cuenta y bueno hace sus exposiciones haciendo esto y generas también tu propio público interesado en lo que haces, que paga por lo que haces y entonces cuando se dan estas cosas te puedo decir bueno sí el ITAE generó esto.



En cuanto a la calidad de las obras producidas por los artistas formados en el Instituto y a la resonancia que han logrado en espacios como el Salón de Julio, Hoyos opina:

Es preponderante, basta con ver la cantidad de artistas surgidos del ITAE que han entrado al Salón de Julio, han quedado expuestas sus obras y han quedado como mención de honor y ganadores para darse cuenta la labor magnífica que ha hecho el ITAE dentro de este campo.

Al respecto, Hoyos también menciona:

De los seleccionados a menciones de honor y ganadores los últimos seis años el 70% son del ITAE, un porcentaje de locura. Hasta que llego al punto de que hubo preocupación y comenzó a correrse la bola de que ya había un amarre con el ITAE.

Sobre los artistas emergentes en la ciudad, Estrada indica que “la mayoría de los artistas que producen arte contemporáneo en la ciudad son jóvenes y en su mayoría egresados del ITAE” y añade como en la galería NoMínimo, “hemos exhibido como 40 o 50 artistas de los cuales el 80% eran menores de 30 años, y la mayoría guayaquileños. Te diría que un 95 % de los artistas son del ITAE”.

El impacto logrado por los artistas formados en el Instituto en los distintos espacios culturales de la ciudad, tanto en las galerías privadas y espacios independientes como en las instituciones culturales públicas, es un hecho relevante. El galerista Pérez considera que la contribución de los jóvenes artistas ha sido fundamental para el desarrollo del arte nacional: “Antes del ITAE, dpm tenía 8 de 10 artistas extranjeros, ahora 8 de 10 tienen relación con el ITAE”. En el mismo sentido, Daniel Alvarado opina:

Galerías como la ya tradicional dpm, la joven NoMínimo o incluso el espacio de Patricia Meier se interesan e involucran en la visibilización de propuestas y carreras nóveles. Principalmente aquellas que germinan en el espacio académico del ITAE o que son tributarias a él.





Para Clara Medina, Editora de Vida y Estilo en diario El Universo, la creación del ITAE ha sido el cambio más representativo de la formación artística en la ciudad e identifica el tipo de perfil que tenían los artistas locales antes de la existencia del Instituto:

De ahí han salido la mayoría de los artistas, aunque gran parte de los artistas de Guayaquil eran autodidactas, creo que del 2000 para acá se ha podido marcar una tendencia, que por una parte ha sido el ITAE y por otro lado en las universidades se han empezado a crear facultades de artes.

De esta manera, la nueva producción de obras y proyectos artísticos contemporáneos de la escena local está asociada a la contribución de los procesos formativos que el Instituto potencia. Sobre el tipo de propuestas de estos artistas, Navas comenta:

Primero este tipo de propuestas, yo creo que son con una cierta capacidad crítica que no se había encontrado anteriormente, con una capacidad crítica, de cuestionamiento permanente y creo que ese ha sido el punto central del arte: cuestionar, hacer preguntas, estar constantemente incomodando al espectador; creo que es el tipo de propuestas que dentro del ITAE se han generado y no se habían generado hasta que surge el Instituto.

Un elemento de suma importancia para alcanzar estos resultados fue la estrategia institucional de proyectar a los artistas al circuito local, nacional e internacional de las Artes Visuales desde su propio proceso de formación.

Según Busquets:

El ITAE ha posibilitado la inserción de jóvenes artistas en importantes plazas del arte regional e internacional. Una realidad sin precedentes en la ciudad, que va dibujando una escena artística local con potencial para hacerse visible más allá de nuestras fronteras.

Como consecuencia, la repercusión de las propuestas artísticas de los estudiantes, egresados y graduados del ITAE en los componentes del mundo del arte en Guayaquil ha sido significativa, lo que se demuestra



fundamentalmente por la incidencia de estos en las instituciones culturales, en las galerías, en la crítica y en el público.

Sobre la repercusión e influjo del ITAE en el público, hay que valorar además, cómo este ha contribuido notablemente a la formación y expansión del mismo. Sobre ello Kronfle opina: “En cierto modo el ITAE ha creado su propio público lo que motiva a sus estudiantes porque les garantiza que cualquier propuesta tendrá una indispensable audiencia, retroalimentación y espacio de incidencia”.

Las propuestas artísticas emergentes son portadoras de una capacidad crítica que interpelan al espectador con otro tipo de preguntas y le plantea cuestionamientos estéticos diferentes. Del mismo modo, estas aportaciones crean nuevas plataformas reflexivas que contribuyen al incremento de una masa crítica y de mayores audiencias para el arte contemporáneo. De manera que, el arte contemporáneo en Guayaquil ha ido conformando su propio público, otros hábitos y nuevas formas de entender y aproximarse al arte.

Sobre la incidencia de los jóvenes artistas en la generación de públicos, Kronfle indica: “La plataforma desde la cual otros se encuentran incidiendo ya en el campo pedagógico o de gestión cultural, contribuyendo al incremento de una masa crítica que promueve el crecimiento de las nuevas audiencias que se requieren para el arte actual”.

Adicionalmente, el Instituto conformó una comunidad artística con incidencia no solamente en el perímetro autónomo de las artes, sino también en espacios educativos, en los barrios que confluyen alrededor del Centro Cívico y en comunidades diversas de la ciudad en las cuales la escuela desarrolló a lo largo de los años proyectos de inserción artística y de vinculación comunitaria.

En cuanto a la repercusión en la historia, la curaduría y la crítica de arte, Kronfle valora los aportes del ITAE en su propio ejercicio profesional:



Creo que en cierto modo mi actividad ha ido de la mano con el desarrollo del ITAE ya que he enfocado mi carrera como curador en un compromiso con la escena emergente de arte en esta ciudad. He estado atento a cada camada de estudiantes y desde mi gestión he procurado contribuir a la necesaria plataforma que todos debemos construir para visibilizar y promover a los talentosos.

Para Lupe Álvarez, quien antes de vincularse al ITAE ya constaba con una larga experiencia profesional, su trabajo en el Instituto le ha aportado a su desarrollo como crítica, pedagoga y teórica del arte: “El ITAE significó para mí la continuidad de mi modo de ser profesional en el mundo pedagógico, fue la manera que yo he tenido de entender el arte históricamente y de comprender la actividad pedagógica dentro de este campo”.

Con relación a la presencia del ITAE en los medios de comunicación, Medina, considera que “entre los centros que hacen formación artística el ITAE es el que siempre está mostrando actividades, porque se ha dado el fenómeno de que muchos de esos estudiantes participan en bienales, salones, etc.” Para Medina, la resonancia en los medios por parte del Instituto se ha generado gracias a la participación de sus estudiantes en eventos profesionales del arte en la ciudad; en este sentido, indica: “Entonces toda esa gente que participa generalmente es del ahí y ganan premios o menciones. Entonces eso los hace estar presentes en los medios”.

En cuanto a la incidencia del ITAE en los espacios expositivos y en las instituciones culturales de la ciudad se puede mencionarse la sobresaliente y permanente participación de los jóvenes artistas en los eventos profesionales más importantes del medio. La presencia de estos artistas en salones, bienales, exposiciones individuales o colectivas e incluso en eventos teóricos ha sido ampliamente registrado por la crítica y por los medios masivos de comunicación.



Sobre la participación en los eventos organizados por el Municipio de la ciudad, Hoyos refiere: “Bueno es casi, casi multitudinaria, el FAAL tiene una participación importantísima de los estudiantes del ITAE los mismos que hasta el año pasado participaban una cantidad enorme. Estamos hablando de que si habían 250 inscritos en el Salón de Julio la mitad era del ITAE”.

De esta manera, sobre la relevancia alcanzada por los artistas formados en el Instituto en los distintos espacios culturales, Álvarez enuncia: “Han aplicado a becas internacionales, han aplicado también a estímulos locales. Incluso, en certámenes como el Mariano Aguilera, que ha hecho una reformulación interesante, han obtenido lugares importantes. En salones y bienales, definitivamente, el ITAE arrasa”.

Con relación a la incidencia del Instituto en las políticas de las instituciones culturales públicas de la urbe, Busquets señala:

Además por una suerte de efecto dominó, la pujanza de esta transformación que el ITAE ha protagonizado, viene tejiendo procesos interesantes de apertura y legitimación institucional a las problemáticas más influyentes del arte de vanguardia, antaño ajenas a las agendas culturales de muchas de las instituciones de la ciudad.

Otro elemento a destacar, está relacionado con la producción de obras y proyectos artísticos contemporáneos; en los últimos años, ha aparecido una nueva oferta cultural asociada esencialmente a la emergencia de nuevos actores como galerías o espacios de exhibición independientes, los cuales a su vez ofrecen una alternativa para el desarrollo de estas propuestas artísticas.

Busquets ofrece unas valoraciones muy oportunas sobre ello:

La apertura de nuevos espacios de exhibición, reflexión y debate sobre el arte contemporáneo (NoMínimo, Espacio vacío, o el mismo ITAE) en muchos aspectos son el resultado de la gestión privada, frente a la ausencia de instituciones oficiales con políticas claras de fomento del arte contemporáneo. Estos nuevos espacios se han propuesto gestionar exposiciones que responden a proyectos curatoriales serios y que vehiculan la reflexión



productiva en torno a procesos creativos de avanzada, posibilitado la presencia, o sencillamente visibilizando la producción de jóvenes artistas locales en diversos foros de exhibición internacionales.

Similarmente Santillán considera importante el acople de la nueva producción artística de arte contemporáneo con el destacado papel de los espacios independientes existentes en la ciudad. Al respecto indica: “Aquí las cosas que han tenido sintonía con lo que los artistas están haciendo son los espacios privados o independientes: dpm y NoMínimo”.

La oferta cultural y la visibilidad del arte contemporáneo en Guayaquil se deben fundamentalmente, al trabajo realizado durante 26 años por David Pérez McCollum y por la galería dpm. La apuesta que Pérez ha hecho por las prácticas artísticas contemporáneas, ha allanado el camino a instituciones más jóvenes como NoMínimo o Espacio Vacío de Valentina Brevi para seguir construyendo la escena artística de la ciudad y seguir promoviendo a los artistas emergentes.

Las salas de estos espacios se han abierto a proyectos curatoriales y a exposiciones de los jóvenes artistas provenientes del ITAE. Este importante soporte de la iniciativa privada al arte contemporáneo ecuatoriano ha posicionado y respaldado la investigación artística de avanzada, posibilitado que los jóvenes artistas alcancen presencia no solo en el circuito local, sino también en espacios internacionales.

En cuanto a la incidencia del ITAE en el incipiente mercado de arte contemporáneo de la ciudad, se puede identificar como la producción de los jóvenes artistas es coleccionada por algunos de los más importantes coleccionistas de arte del medio. Jaime del Hierro considera que el mercado y el coleccionismo evolucionaron por la labor realizada en este espacio de formación artística; al respecto apunta:



Obviamente es un mercado que se está empezando a dar. De los últimos 5 años al día de hoy ha evolucionado y eso ha sido gracias a nuevos artistas que han emergido, el ITAE apostó mucho en estos artistas y fue en ese momento donde empezaron a ganar los salones y el arte contemporáneo creció mucho más.

En este sentido, Parra menciona: “Los chicos de La Limpia, los chicos del ITAE también los colecciono, producen poco y se muestran poco, no es que a cada rato hay muestras de este tipo de obra, pero lo que he visto si lo colecciono”.

Para David Goldbaum, el Instituto ha jugado un papel importante en el fomento del mercado de arte contemporáneo en la ciudad. En esta dirección señala:

El mercado del arte es muy incipiente, pero yo sí creo que hay un mercado, más que nada con el ITAE, han logrado sacar buenos artistas, artistas que básicamente son de una filosofía seria y no tan comerciantes, me da gusto ver esos chicos jóvenes que antes no habían. Es un trabajo que hay que aplaudir. Definitivamente con pasión y garra se puede hacer que el mercado siga creciendo.

Sobre el crecimiento del mercado de arte contemporáneo en la ciudad Jaime del Hierro indica:

El proceso en Guayaquil ahora último ha estado estimulado por el ITAE, les ha enseñado a los artistas a tener una visión más amplia del arte y con esta escuela se abrieron nuevas galerías que promocionan a estos artistas y hace que el mercado del arte se mueva un poco más. Antes estaba el Colegio de Bellas Artes, pero no es lo mismo, ni el mismo apoyo e iniciativa que tuvo el ITAE. Ahora también se está creando la Universidad de las Artes y esta seguramente hará que aparezcan nuevos personajes en el mercado del arte.

De esta forma, se evidencia que la creación del ITAE ha sido decisiva para el desarrollo de las Artes Visuales en la ciudad de Guayaquil, pues el Instituto ha contribuido a un nuevo tipo de formación artística durante el presente siglo.



Ello lo corrobora los criterios de la casi totalidad de los entrevistados, quienes tienen una valoración muy positiva sobre el papel del Instituto, como un actor fundamental y necesario para, desde la enseñanza del arte, potenciar cambios en el escenario cultural de la ciudad y especialmente en el ámbito de las Artes Visuales.

Sobre los aciertos del Instituto en la enseñanza del arte, Patiño menciona: “El que haya llegado una escuela, que se fundó aquí en Guayaquil, realmente cambió el panorama artístico de la ciudad y lo ha cambiado para bien”. Del mismo modo, Busquets afirma: “La existencia del ITAE, un proyecto pedagógico de formación artística sin precedentes en la ciudad. Los estudiantes y egresados del ITAE han generado cambios notables en la escena del arte, acercándola a renovadores procesos creativos”.

En este mismo sentido, la pertinencia de la creación del ITAE no solo se restringe a la enseñanza del arte. Justamente por ello, los alcances de la formación artística del Instituto transgredieron el Instituto e impactaron el contexto local de las Artes Visuales. Busquets considera que “el ITAE se ha convertido en el espacio de intercambio, confrontación, debate y reflexión sobre las formas más avanzadas en la práctica del arte contemporáneo en la ciudad”.

Algunos de los entrevistados reconocen que en el momento fundacional del ITAE, Guayaquil estaba viviendo uno de sus mejores momentos culturales. Al respecto, Patiño opina: “Con el MAAC se veía que estaba floreciendo muchas posibilidades para los artistas y muchas inquietudes”. Kronfle comenta sobre las implicaciones del nuevo contexto:

Hay un corte decisivo, un antes y un después sí se quiere, desde la aparición del proyecto MAAC y el ITAE, los cuales no solo comenzaron a tensar las perspectivas sobre las nociones de arte y cultura en la ciudad, sino que sirvieron como aglutinadores de una serie de agentes dispersos cuyo poder de gestión individual era muy limitado.



Es así que el ITAE se convierte en un componente dinamizador del cambio de las Artes Visuales en la ciudad y nutre a un nuevo espacio cultural. Santillán considera: “Evidentemente todo lo interesante que ha sucedido en esta ciudad tiene que ver con el ITAE, el proceso académico del ITAE es realmente impresionante”. Por su parte, Marangoni expresa: “Gracias a la creación del ITAE nace todo el desarrollo nuevo que hay en Guayaquil... Para mí el cambio total de Guayaquil fue el ITAE, sin este proyecto no fuera lo mismo”.

El radio de acción, la labor y el alcance del Instituto fue mucho más allá de la propia ciudad. La escena del arte contemporáneo en el país también da cuenta del trabajo del ITAE. Para Kronfle “el ITAE se convirtió en un ente indispensable de la escena del arte en el país, no sólo de Guayaquil”. Al respecto Hoyos también indica: “El ITAE es la entidad que ha generado el cambio hoy por hoy de arte contemporáneo en Guayaquil y es un cambio que ha impactado a nivel nacional”. Marangoni va más allá y señala: “El ITAE cambió toda la visión del arte contemporáneo del Ecuador” y es ya “un referente no solo para Guayaquil si no para el Ecuador”.

Como consecuencia, el ITAE también generó ciertas resistencias personales e institucionales en el medio artístico local. La misma Marangoni apunta: “Existía un miedo al cambio, entonces el ITAE trajo una mirada al arte, nuevas expresiones de algo muy tradicional que vivía Guayaquil, que lo máximo era las exposiciones de las peñas, si no hubiera llegado el ITAE seguiríamos atrasados”. Valdez, añade “que si no hubiera existido el ITAE en Guayaquil, probablemente las discusiones sobre arte contemporáneo hubieran seguido siendo provincianas, localistas y conservadoras”.

Sobre el reconocimiento y la legitimidad alcanzada por el proyecto del ITAE, tanto dentro como fuera del país, Kronfle manifiesta: “ha trascendido el ámbito local y ha generado interés como un experimento educativo en el ámbito nacional e internacional”.





En este sentido, Graciela Guerrero, graduada del Instituto, opina: “Te impresiona saber que desde afuera el ITAE es considerado una de las mejores instituciones de arte, quizá de Latinoamérica”. La artista comenta acerca de sus experiencias en la participación en la Bienal Internacional de Curitiba en Brasil, pues la misma era interpelada por ser estudiante del ITAE, lo cual evidenciaba que se conocía del Instituto en una de las plazas de Artes Visuales de la región. La artista además, valora el nivel de trascendencia que ello tiene: “...definitivamente es importante saber que no es una cuestión que se valora solamente desde dentro del país sino también desde fuera”.

La valoración sobre la incidencia del ITAE en el ámbito profesional de las Artes Visuales también está asociada a la vivencia sobre los cambios que este ha potenciados por este. Los entrevistados reconocen al Instituto como un espacio generador de cambios, tanto en el plano personal como en el profesional.

Ello se evidencia en los resultados obtenidos, pues los artistas formados en el Instituto enuncian que los cambios que experimentaron durante su formación fueron claves para su crecimiento como artistas. Sobre ello, Aguirre opina: “Otra cosa ha sido aprender a ver que las prácticas artísticas tenían un sentido de vida muy profunda, una cuestión completamente desoccidentalizada, por decirlo así. Estas son las marcas más relevantes que me ha dejado el ITAE”.

Por su parte, Arrobo enfatiza que la formación teórica fue uno de los cambios sustanciales experimentados durante su período formativo. Al respecto, indica: “En mi caso marcó un antes y un después por lo que yo era muy hábil en lo técnico porque había cursado Bellas Artes, pero el cambio fundamental fue el proceso teórico que se tiene en la institución”.

Castillo valora el cambio a partir de las nuevas posibilidades que el arte le brinda para tantear la realidad y se pregunta: “¿Acaso el arte es eso que yo



necesito que se convierta en un prisma para poder percibir al mundo de otra manera? Ahí creo que se generó el cambio”.

Precisamente el ITAE se ha convertido en un espacio articulador de crecimiento y consolidación de experiencias personales y profesionales; aunque este comienza con el proceso formativo, se extiende por las dinámicas que desde ahí se gestan y potencian. Kronfle opina que la distinción de los artistas formados en el ITAE está en haber conquistado “una cultura general poblada de referentes en todos los campos creativos, encuentro interesante el afán de búsqueda que mantienen más allá de las aulas, una inquietud permanente por seguir absorbiendo conocimiento y un afilado desarrollo de pensamiento crítico”.

De esta forma, la investigación ha evidenciado, cómo los procesos de formación artística gestados en el ITAE han formado a profesionales con un alto nivel de desempeño en el campo profesional del arte y la cultura. Las competencias adquiridas por los graduados del ITAE durante su trayecto formativo les han permitido ubicarse en un campo ocupacional ávido de artistas con buena formación, poseedores de conocimientos, destrezas y actitudes que les permiten responder a las complejas demandas de su medio cultural. Se observa como la generación de artistas emergentes salida del ITAE, incide favorablemente en el ámbito profesional y en el contexto artístico local.

Los cambios en el escenario de las Artes Visuales en la ciudad son notables a partir de la creación del ITAE y se evidencia cómo la institución ha trascendido el ámbito local, convirtiéndose en poco más de una década, en un centro de enseñanza artística de relevancia nacional.

#### **IV. CONCLUSIONES**

La investigación desarrollada ha aportado una rica y variada información sobre el funcionamiento de los distintos componentes del mundo del arte en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo.



La irrupción de prácticas artísticas, con otras orientaciones estéticas, ha dinamizado la cultura local; muchas de las obras y propuestas artísticas de mayor interés desarrolladas en esta etapa, entablan diálogos con la vida cotidiana, con la historia y con una vasta diversidad de tópicos socio-políticos. Son trabajos de alta densidad simbólica que entablan discusiones y preguntas pertinentes sobre la regeneración urbana, las retóricas nacionalistas, la recuperación de subjetividades y la libertad.

Otras de las características de estas obras se manifiestan en su diversidad estética, en el rigor de los presupuestos investigativos y en la búsqueda de nuevos lenguajes plásticos por parte de los autores; propuestas que establecen vínculos y posicionamientos críticos con las investigaciones artísticas más propositivas del arte contemporáneo, al mismo tiempo que construyen y asimilan, con plena conciencia, las genealogías estéticas afines a los intereses, preocupaciones y poéticas de los artistas.

El andamiaje teórico y las herramientas conceptuales con que enfrentan los artistas emergentes de Guayaquil sus exploraciones artísticas se ubican en el horizonte creativo, el de la noción del artista como intelectual, que encarnan figuras como Marcel Duchamp o Joseph Kosuth. Muchos de los artistas locales también se alejan de la experiencia estética como fin último del arte e intentan comprender las prácticas artísticas como un espacio para la resolución de problemas –como diría Camnitzer– y para la producción de conocimiento.

Como consecuencia de estas fortalezas, los artistas locales han copado los espacios expositivos en la ciudad. Las galerías, la crítica, los medios, el público y el mercado del arte han sido penetrados por el trabajo de los noveles creadores. De esta forma, se va posicionando la idea de que la relevancia del trabajo de un artista depende también de la manera en que la obra se inserte dentro del sistema del arte y de su capacidad para activar sentidos dentro de las ciencias del arte, en el coleccionismo y en las audiencias artísticas.



En este sentido, se debe señalar que la resonancia de estos artistas ha trascendido el ámbito local. Los eventos artísticos más importantes del país, como el Salón Nacional Mariano Aguilera de Quito y la Bienal Internacional de Cuenca, han tenido en estos años una significativa presencia de la nueva generación de artistas guayaquileños. Lo mismo ha ocurrido con los certámenes de mayor prestigio en Guayaquil, de convocatoria nacional, como el Salón de Julio y el Salón de Octubre, cuya tendencia más marcada en este tiempo han sido los premios y menciones ganados por los jóvenes artistas de la ciudad.

Del mismo modo, los artistas de la urbe también han alcanzado una valiosa presencia en el circuito internacional del arte; ya se observa como natural, algo poco común antes del período analizado por la investigación, que los curadores de las bienales y eventos más importantes de la región al venir al Ecuador, tengan como ruta obligatoria la ciudad de Guayaquil. Para la crítica, la curaduría y la academia nacional e internacional, muchos de los procesos de las Artes Visuales más interesantes que han ocurrido en el país durante el presente siglo, se han generado desde el puerto principal. La representación ecuatoriana en las dos últimas Bienales del Mercosur, conformada por artistas de la ciudad, da muestra de ello.

La gestión de exposiciones individuales y colectivas por parte de los artistas, tanto en espacios institucionales como en alternativos, ha sido otro factor que le ha cambiado el cariz al escenario cultural de la ciudad. La agenda cultural que hoy exhibe Guayaquil, al menos en torno a las Artes Visuales, es sobrecogedora. En ocasiones se están inaugurando dos o tres exposiciones el mismo día, semanas con varias exhibiciones de calidad, proyectos en los cuales los propios artistas fungen como curadores, críticos o gestores culturales. Este fenómeno, hervoroso y fresco, ha ampliado la salida profesional de los artistas, profundiza la calidad de la vida cultural en la urbe e incide en la gestación de nuevos públicos para el arte contemporáneo.



La activación de nuevas audiencias es justamente una de las preocupaciones de las prácticas artísticas contemporáneas. Las Artes Visuales en la ciudad han establecido nuevas relaciones con el público. Los artistas han desplegado estrategias creativas para instalar preguntas, complejizar el acto perceptivo y desarrollar pensamiento en el espectador.

En el medio, ya se puede identificar, aunque todavía de forma insuficiente, la existencia de audiencias ávidas por el arte contemporáneo. Es un público que discierne, interactúa y se acerca con curiosidad intelectual a las propuestas emergentes. Mayoritariamente, se pudiera definir como un público joven, excitante, exigente, instruido y con altas expectativas frente a los nuevos propósitos del arte.

No solo las obras y los artistas tienen la capacidad de expandir las audiencias y conectarlas con las complejidades del arte y la cultura. El artista fricciona y saca a flote las zonas conflictivas de la vida, cuestiona estética y éticamente al mundo, problematiza la realidad, convoca, interpela y empodera a públicos heterogéneos. Pero no es suficiente. Para que se dé una eclosión y expansión de las audiencias artísticas en un determinado medio cultural, se necesita del concurso de otros agentes del mundo del arte como las ciencias del arte, los medios de difusión y los espacios expositivos.

Las ciencias del arte desempeñan un rol protagónico en la construcción del valor simbólico, y posibilitan que las audiencias adquieran las herramientas necesarias para valorar y acceder al entendimiento de las obras de arte. El accionar de las ciencias del arte en Guayaquil es todavía insuficiente. No existen en el país espacios formativos especializados en Historia del Arte, Crítica de arte o Curaduría. Por ende, la labor crítica y curatorial es desarrollada por escasos profesionales; entre ellos, Rodolfo Kronfle y Lupe Álvarez son reconocidos por haber realizado un trabajo más sistemático con validación en el ámbito nacional e internacional. Existen otras figuras pero con



una producción más esporádica como Ana Rosa Valdez –quien actualmente radica en Quito– o Mónica Espinel, así como jóvenes plumas como Romina Muñoz, María Inés Plaza o la propia Pilar Estrada. En años recientes, se ha apreciado el trabajo del profesor Eduardo Albert Santos y de creadores como René Ponce o Jorge Aycart, quienes han materializado interesantes proyectos curatoriales con artistas emergentes.

Cabe destacar el caso de Rodolfo Kronfle; su plataforma digital Río Revuelto posee un registro extraordinario de las obras y las exposiciones de arte contemporáneo más relevantes, realizadas en la ciudad en la última década. Por la seriedad de su trabajo, Kronfle ha alcanzado un reconocimiento internacional que, por efecto, les ha brindado también visibilidad a destacados artistas ecuatorianos en el exterior. Por otra parte, Lupe Álvarez es autora de antológicas curadurías como *Poéticas del Borde* y *Umbrales del Arte en el Ecuador* en el MAAC en el año 2004 y de exposiciones individuales memorables como la del artista colombiano Oscar Muñoz, realizada en el Museo Municipal de Guayaquil en el año 2006.

Uno de los aspectos que ha afectado el despliegue de la crítica de arte en la ciudad es la falta de canales de circulación y de espacios institucionales para posicionar el ejercicio crítico. La ausencia de revistas de arte o de espacios permanentes en los medios impresos para ejercer la crítica enturbia la capacidad de discernimiento del gran público e imposibilita que el diálogo entre las dinámicas artísticas y las audiencias alcancen un correlato efectivo en pos de un mutuo crecimiento.

En relación con la difusión, los medios masivos de comunicación no han logrado establecerse como sistemas de legitimación estables, ni han sintonizado con el arte contemporáneo desarrollado en la ciudad. Los contenidos sobre las Artes Visuales que aparecen en los medios tienden a ser superficiales, no distinguen entre la calidad de las ofertas y el acercamiento a la cultura está atado, lamentablemente, a la noción de entretenimiento. Estas



lógicas de comunicación pervierten y limitan su papel. La cobertura sobre los eventos artísticos en el país, como regla general, tiende a ser banal y meramente informativa.

La falta de periodistas especializados en los medios, es otro elemento pernicioso que impide los saludables procesos de la crítica cultural y la adecuada formación de públicos, y los tópicos culturales no tienen prioridad en la agenda de los grandes medios. La distancia natural que el arte de toda época tiene con sus contemporáneos, se acentúa más cuando los sistemas de comunicación no se hacen cargo de los retos impuestos por el arte y de la riqueza de su experiencia. En Guayaquil, el problema se replica; la tibieza con que se ha abordado la extraordinaria producción artística desarrollada en este siglo en la ciudad, habla de un proceder miope y errático por parte de los medios de difusión masiva.

Por su parte, los medios alternativos de comunicación, a través de las plataformas digitales y de las redes sociales, han justipreciado de mejor manera el renacer artístico que está ocurriendo en la ciudad, no solo por la profundidad con que se acercan a las obras, a las exposiciones y a los artistas, sino porque a través de los sistemas digitales de comunicación los espectadores generan sus propios contenidos, democratizan los espacios expositivos y le inyectan otro ritmo a la circulación de las prácticas artísticas.

Los espacios expositivos, en especial las instituciones culturales públicas de la ciudad, han estado bajo el ojo del huracán a lo largo de estos años. Tanto el MAAC, como el Museo Municipal y la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas no han funcionado con el profesionalismo que demandan los diversos actores culturales.

Al respecto de los espacios expositivos, autores como Jiménez, mencionan que los museos carecen aún de la capacidad de entablar diálogos culturales que problematicen la cultura de masas o que funcionen como puntos de



encuentro para la creación y el pensamiento. A partir de este criterio se está poniendo el dedo en la llaga sobre la realidad museística local. Los museos y su burocracia se han quedado en la retaguardia de la cultura en la ciudad. Si la construcción del MAAC generó grandes expectativas en los artistas nacionales a inicios del siglo, en los últimos 10 años el edificio se ha consolidado como un lugar inerte y con muy poca capacidad de reacción frente a la producción artística contemporánea.

El MAAC, como la Casa de la Cultura y el Museo Municipal, siguen huérfanas de especialistas, investigadores y curadores que puedan atender las dinámicas artísticas de avanzada. Su accionar doméstico los mantiene ajenos a lo que ocurre y circula en el concierto de los museos latinoamericanos; no existe coleccionismo público ni tienen políticas para adquisición de obras; sus estrategias expositivas son sumamente precarias y sus políticas culturales son de corto aliento al no propiciar la convergencia entre los artistas, las audiencias del arte y el gran público.

Cuando el museo sitúa al público como un referente lejano y a los artistas como figuras en tránsito, las posibilidades de enunciación y su proyección cultural son escasas o nulas. Como señala Eleanor Heartney, los museos ya han abandonado el modelo caduco de funcionar como bibliotecas, iglesias, archivos o expositor de objetos culturales. Los museos de Guayaquil no han podido acompañar a las prácticas artísticas contemporáneas de la ciudad y siguen funcionando con lógicas anquilosadas y posturas endogámicas.

Sin embargo, los espacios culturales independientes han tenido un rol mucho más proactivo hacia la producción artística emergente. El arte contemporáneo en Guayaquil se ha potenciado gracias al trabajo y apoyo de galerías como dpm y NoMínimo. La gestión, la promoción y el respaldo dado por estos espacios a los jóvenes artistas, ha posibilitado la visibilidad del arte ecuatoriano en importantes escenarios internacionales.





Estas instituciones privadas, no solo han funcionado como espacios comerciales que ubican las obras en colecciones privadas o permite que los artistas establezcan vínculos con otros actores del mundo del arte, sino que trabajan en la conformación de públicos; generan cursos y programas educativos e instalan dispositivos de capacitación para los jóvenes coleccionistas. Por ello, en vez de definirlos como galerías comerciales, se les pudiera identificar como centros culturales cuya gestión le genera nuevas ofertas artísticas a la ciudad y al mismo tiempo, contribuyen a potenciar el mercado del arte local.

El mercado de arte contemporáneo en el Ecuador es prácticamente inexistente. Sin embargo, en los últimos años en Guayaquil se ha visto una expansión en la compra-venta de obras de los jóvenes artistas y la aparición de nuevos coleccionistas de arte contemporáneo. Se están creando en la ciudad colecciones muy interesantes sobre el arte joven. Los coleccionistas que están apostando por la nueva generación de artistas y que con sus inversiones están ayudando a la dinamización de la escena.

No obstante, para un pleno funcionamiento del mercado artístico es fundamental la existencia del coleccionismo público. Adicionalmente, el mercado en la ciudad está limitado por la falta de subastas y de ferias de arte. Aunque la economía del país es pequeña, con relación a otros contextos, con un arte pujante, con galerías comprometidas con la carrera de los artistas y con un buen manejo de los dispositivos tecnológicos y digitales, se puede ampliar sustancialmente el espacio mercantil del arte.

El camino de transformaciones que se ha dado en el escenario cultural de la ciudad en el presente siglo, tiene en la formación artística y en la experiencia pedagógica del ITAE un punto fundamental. Los aportes del Instituto han sido considerables. El mayor de estos aportes ha sido la gestación de esa nueva generación de artistas que constituyen hoy una comunidad con enorme presencia en el escenario artístico ecuatoriano.



Otro de los valiosos aportes del ITAE se ubica en la concepción del estudiante, durante su trayectoria formativa como un profesional en potencia. El Instituto concibió al educando, no como a un estudiante de artes sino como a un alumno-artista. Esta postura puede ser objetable por determinados criterios pedagógicos, que consideran que un profesional en artes no se forma en los sistemas formales de enseñanza artística, pues en ellos solo se adquieren los conocimientos básicos y las herramientas necesarias para una vez egresado convertirse –lentamente– en profesional; es decir, el supuesto de que el artista no lo forma la escuela, sino, la vida.

Cuando Luis Camnitzer menciona, que la presunción verdadera que subyace en la formación artística, está dada porque el arte no se puede enseñar o que el arte no se enseña en las escuelas de artes, está *incendiando* el *polvorín* de modelos e ideologías diversas que subyacen en los sistemas de enseñanza artística, ubicando la disfuncionalidad de muchos de estos modelos y tensando las lógicas de la enseñanza superior en artes con el resto de los programas universitarios.

El ITAE, desde sus tesis fundadoras, se distanció de estas consideraciones y asumió el reto de formar a artistas eficientes y sólidos, capaces de desmontar con sus competencias adquiridas en el aula los imaginarios asentados en el mundo del arte sobre las atrofias de lenguaje y expresión que generan las estructuras curriculares de las facultades de artes.

De esta forma, el Instituto cristaliza una propuesta curricular que concibe a la creación artística como algo enseñable, desactivando la idea de gremio que comúnmente abrigada por las disciplinas tradicionales del arte, y desde prácticas interdisciplinarias, forma a artistas con capacidad de ubicarse con coherencia en el tejido cultural y de elegir eficientemente sus posibilidades creativas frente a una determinada tradición. El potencial artístico formado en el ITAE se evidencia en la complejidad de pensamiento que reflejan las obras de



sus alumnos, así como la sintonía que estas entablan con las investigaciones más sugestivas de la cultura contemporánea.

La contribución del ITAE ha sido notable y sus resultados en la formación artística no han tenido precedentes en la ciudad. La solidez pedagógica del Instituto se sustentó en paradigmas de libertad creativa y de excelencia académica. Sus procesos académicos articularon con sagacidad tanto la pluralidad del arte y el pensamiento contemporáneo como la multiplicidad de criterios que subyacen en los distintos modelos de enseñanza artística. Estos aportes trascienden el ámbito local, convirtiéndose el Instituto en una referente dentro de la enseñanza artística nacional.

De este modo, es necesario retomar la tesis de George Dickie sobre El Mundo del Arte donde identifica como agentes fundamentales de esta estructura a los artistas, a la obra y al público. El resto de componentes, al estar alejados del proceso de creación, Dickie los ubica como secundarios por ocupar roles de menor protagonismo dentro del sistema artístico. Sin embargo, la investigación ha evidenciado como en el contexto cultural de Guayaquil en el presente siglo, el componente del mundo del arte que ha tenido el mayor protagonismo en la conformación de una renovada y potente escena cultural ha sido el proyecto pedagógico del ITAE.

La institución se consolidó entonces, como un espacio de quiebre, catalizador de procesos reflexivos en torno al arte y la cultura, así como en un foco de producción e investigación artística que ha contaminado al resto de los componentes del mundo del arte, convirtiéndose también en un espacio aglutinador de las ricas tradiciones locales con los postulados más renovadores y prolíferos de la cultura contemporánea.

El proceso de adscripción del ITAE a la Universidad de las Artes, iniciada en octubre de 2015, ha permitido no duplicar esfuerzos en la formación de artistas –en un contexto social donde la comprensión del arte como profesión ha tenido



históricamente grandes reticencias– y en común, consolidar procesos en aras de un mayor fortalecimiento del escenario cultural de la ciudad y el país. Adicionalmente, esta integración deberá propender a algo mucho mayor e imprescindible para el funcionamiento de la educación superior en artes en el Ecuador: la creación de un subsistema de enseñanza artística nacional que involucre a todos los niveles educativos. Este subsistema, además de propiciar una correcta y sistemática enseñanza de las artes desde los niveles primarios y secundarios hasta la universidad, se articularía también con el resto del sistema educativo general, lo que generaría un cambio trascendente en la cultura de la nación.

### **Limitaciones del Estudio**

El objetivo general de la investigación se orientó hacia el análisis del escenario de las Artes Visuales contemporáneas en Guayaquil durante el presente siglo. Con este propósito, la delimitación del recorte espacio-tiempo se limitó al contexto local de la ciudad de Guayaquil durante las décadas transcurridas del presente siglo, debido a que es precisamente durante este período cuando ocurren los cambios más significativos en la ciudad en relación con las prácticas artísticas contemporáneas, y unido a ello, surge el ITAE, institución decisiva en el cambio del escenario artístico. Este recorte espacio temporal se puede considerar una limitación del estudio al no analizarse el escenario más amplio en relación con otras dinámicas y lógicas que acompañan el crecimiento de las Artes Visuales en el Ecuador. De manera que, esta limitación se considera al mismo tiempo, una importante recomendación para futuros estudios, donde se contemple un análisis mucho más ampliado y profundo, sobre el funcionamiento de los componentes del mundo del arte en relación a las Artes Visuales del país.

La estrategia teórico-metodológica de la investigación cualitativa permitió analizar, el funcionamiento de los distintos componentes del mundo del arte. Para ello, se seleccionaron 32 sujetos participantes, todos actores involucrados directamente en los procesos a investigar. No obstante, una limitación de la



investigación, es no considerar a otros actores que no han tenido tanto protagonismo en el medio, especialmente porque se han visibilizado de forma más reciente.

Esta limitación permite advertir, que para futuros estudios se contemplen otros criterios de selección de las unidades de análisis. En relación con los actores vinculados a los medios de difusión de las artes, deben incluirse otros sujetos participantes que realizan la cobertura de las noticias culturales en los medios más representativos de la ciudad. Así mismo sería ideal considerar a los nuevos artistas que se encuentran en procesos formación, a nuevos públicos y a los nuevos coleccionistas de arte contemporáneo que están iniciando la formación de su colección.

La cercanía del investigador con los procesos que investiga, puede considerarse otra limitación. No obstante, para minimizar su incidencia en las opiniones de los entrevistados, se consideró reclutar un número considerable de sujetos participantes; ello permitió la triangulación de datos a partir del diverso registro obtenido. Justamente, esa diversidad significó una fortaleza del diseño metodológico.

Otra limitación del estudio fue el no considerar mayor número de documentos para la técnica de Análisis de Documento. Aunque no se pone en duda el valor de los datos empíricos obtenidos a partir de las entrevistas realizadas, hubiese sido ideal que la información obtenida se triangulara con documentos claves que ilustran el desarrollo cultural del período. Ejemplo de ello, es el caso de las coberturas culturales de los principales medios impresos de la ciudad durante los últimos 15 años. De tal manera, esta limitación se convierte en una recomendación para futuras investigaciones.



## **Recomendaciones**

A partir del estudio realizado y de sus principales hallazgos, se pueden enunciar propositivamente un conjunto de recomendaciones necesarias para la perdurabilidad de esta investigación.

### **Recomendaciones hacia la investigación**

- La investigación cualitativa propuesta resultó necesaria para la comprensión de la problemática estudiada. Se recomienda que para futuras investigaciones afines esta investigación pueda ser de utilidad teórico-metodológica.
- El método de estudio de caso empleado ofrece una alternativa metodológica viable en tanto se estudia un contexto tan particular y complejo, como el escenario artístico de las Artes Visuales en la ciudad de Guayaquil. Se recomienda para futuros estudios de esta naturaleza, en especial del caso ecuatoriano, que se contemple este método de estudio cualitativo.
- Se recomienda que el marco teórico pueda contribuir con el vacío bibliográfico existente sobre este tema y en especial porque permite una aproximación epistemológica que sistematiza los principales autores de la teoría y la filosofía del arte en la tradición del pensamiento occidental. De manera que se propone realizar una publicación de este acápite de la investigación.
- La investigación constituye un antecedente para futuros estudios que fertilicen teóricamente el campo de las Artes Visuales, tanto en la ciudad como en el país. En este sentido, se recomienda que se socialice este estudio en eventos teóricos afines.
- El análisis de los resultados arrojó como algunos componentes han tenido menor protagonismo que otros en el desarrollo de las Artes Visuales en la ciudad; con lo cual el estudio ofrece la oportunidad de desarrollar en perspectiva futura nuevas líneas de investigación articuladas con el tema de estudio.



- Se propone profundizar en el análisis de las ciencias del arte, los espacios de difusión y el mercado del arte, en tanto cada uno de los componentes en sí mismo muestran potencialidades, pues pueden ir evolucionando y ganando protagonismo en la medida que el público interesado se ha ido incrementando, ya que en el mercado del arte han emergido coleccionistas jóvenes interesados por el arte contemporáneo; y en relación a las ciencias del arte, se están abriendo nuevas posibilidades formativas para perfiles teóricos con la consolidación del proyecto de la Universidad de las Artes.
- La investigación visibiliza la contribución del ITAE como catalizador del cambio cultural en la ciudad. En este sentido se propone que la experiencia acumulada por el Instituto perdure en su adherencia a la carrera de Artes Visuales de la Universidad de las Artes.

### **Recomendaciones hacia el escenario de las Artes Visuales**

El estudio demuestra la necesidad de la articulación y confluencia de todos los componentes del mundo del arte, para que se desarrolle el escenario de las Artes Visuales en la ciudad; con ello, se espera que la investigación se convierta en un dispositivo crítico que incentive:

- La emergencia de nuevos artistas que sigan aportando a incrementar la producción de arte contemporáneo en la ciudad.
- El fomento, desde las políticas culturales y educacionales, de las ciencias del arte, posibilitando que la cultura de la ciudad y el país cuenten con mayor presencia de profesionales dedicados a la crítica, a la curaduría, a la teoría y a la investigación artística.
- Mayor profundidad y compromiso de los medios de difusión con el arte contemporáneo de la ciudad y el país.
- Que las instituciones culturales públicas profesionalicen su gestión, incorporen a especialistas en el mundo del arte, desarrollen programas de adquisición de obras y creen centros de documentación sobre las prácticas artísticas contemporáneas.



- Incentivos tributarios que fomenten el mercado, el coleccionismo privado y el trabajo de las galerías como instituciones fundamentales para el fortalecimiento cultural y la sostenibilidad del arte, de los artistas y de todos los componentes del mundo del arte.

## V. BIBLIOGRAFÍA

### Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Anónimo. (2015). "Diez hitos que hacen del arte contemporáneo el motor del mercado global". *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. Santiago de Chile. Recuperado de <http://www.artishock.cl/2015/10/08/10-hitos-que-hacen-del-arte-contemporaneo-el-motor-del-mercado-global/>
- Barbero, M. J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones G. Gili.
- Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ecuador: Diagonal Ediciones.
- Beuys, J. (2006). *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, Colección Metrópolis.
- Bozal, V. (ed.), (1989). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Bozal, V. (ed.), (2000). *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas II*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Brito, S. (2012-2014). Entrevistas. (Material inédito digitalizado). Guayaquil, Ecuador.
- Buchloh, B.; Rosalind, K.; Alan-Bois, Y., & Foster, H. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Editorial AKAL.
- Cabanne, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.





- Camnitzer, L. (2012). *La enseñanza del arte como fraude. Esfera pública*. Colombia.
- Danto, A. (1964). "The Artworld". *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association. Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. USA.
- \_\_\_\_\_. (1981). *La transfiguración del lugar común*. España: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2013). *¿Qué es el arte?*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- De Micheli, M. (1967). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana: Ediciones UNEAC, Arte y sociedad.
- De Vinci, L. (1964). *Tratado de la pintura* (4ta ed.). Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Dickie, G. (2005). *El Círculo del Arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Duchamp, M. (1957). *El Acto Creativo*. New York: Arts News, vol 56, n. 4.
- Eco, U. (1992). "Intentio Lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción". En: *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Efland D., A. (2002). *Una historia de la educación del arte*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_; Freedman, K. & Stuhr, P. (1996). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España: Sígueme.
- Guasch, A. M. (2000). *Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- \_\_\_\_\_. (2006). *La crítica dialogada*. Murcia, España: Cendeac.
- Habermas, J. (1982). *Conocimiento e Interés*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Heartney, E. (2013). *Art & Today*. Fhaidon, España.
- Hegel. (1989). *Lecciones de Estética*. Nova- Gráfik S.A.: Barcelona.



- Heidegger, M. (2012). *Ser y Tiempo* (3ra ed.). Madrid: Trotta S.A.
- Jay, M. (2003). "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo". *Revista Estudios Visuales* 1, Cendeac. España.
- Jiménez, José. (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Editorial TECNOS, Grupo Anaya, S.A.
- Kandinsky, V. (1984). *Punto y línea sobre el plano* (7ma ed.). Barcelona: Barral Editores, S. A.
- Kronfle, R. (2009). *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador*. Guayaquil: Río Revuelto Ediciones.
- Lyotard, J-F. (1979). *La condición posmoderna*. España: Ediciones Cátedra S. A.
- McEvelley, T. (1984). "El ademán de dirigir nubes". *Revista Artforum*. New York.
- Marinetti, F. T. (1909). "Manifiesto Futurista". *El Fígaro* el 20 de febrero. Francia.
- Maxwell, J. A. (1996) "Qualitative research design. An Interactive Approach". Londres: Sage Publicatios.
- Morawski S. (1996). "La vanguardia artística (sobre las dos formaciones del siglo XX)". En: *De la estética a la filosofía de la cultura*. La Habana: Colección Criterios.
- Orosz, D. (2001). "Hay que olvidar lo que enseñan en las escuelas de arte". (Entrevista a Joseph Kosuth). [en línea]. Buenos Aires: La Voz Del Interior. Recuperado de:  
<http://www.lavozdelinterior.com.ar>
- Sautu, R. (comps.) (2005). *Manual de Metodología*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Stake, R. E. (1999). *Investigación con estudio de casos*, (2da ed.). Madrid: Ediciones Morata, S.L.
- Thiebaut, C. (1996). "La mal llamada posmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)". En: Bozal, V. (ed.). *Historia de las*



*ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II.  
Madrid: Visor.

Vasari, G. (2011). *Las Vidas. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Wick, R. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.

Yin, R. K. (1994). *Case Study Research. Design and Methods*. London: SAGE.

### **Bibliografía general**

Alvarado, S. V. (2009). *La investigación cualitativa: fundamentos e implicaciones metodológicas*. Colombia: Facultad de Derecho, Universidad de Manizales.

Álvarez, L.; Bedoya, M., & Hidalgo, A. E. (2004). *Umbral del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.

Aristóteles (2004). *La Política*. Madrid: Editorial Gredos.

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairos.

\_\_\_\_\_. (1994). "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (2007). *El placer del texto*. España: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Editorial Grijalbo S.A.

\_\_\_\_\_. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, Colección Metrópolis.

Brihuega, L. J. (1999a). "Genealogía de un parámetro fundamental". En: Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid: La balsa de la Medusa.

\_\_\_\_\_. (1999b). "Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias". En: Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías*



- artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Brunner, J. J. & Peña, (Ed.). (2011). *El conflicto de las universidades: entre lo público y lo privado*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Editorial AKAL.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Madrid: Península.
- Cartagena, M. F. (2002, agosto). *La galería Madeleine Hollander, 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador, entre muchas otras cosas*. Cuenca: Monsalve.
- Durkheim, E. (1999). *Educación y sociología*. Barcelona: Ediciones Atalaya S.A.
- Flick, U. (1992). "Triangulation revisited: Strategy of validation or alternative?", *Jornal for the Theory of Social. Behaviour*, Londres.
- Foster, H. (1996). *The Archive Without Museums*. October, 77.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (2007, enero). "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional". *Revista Estudios Visuales*, No. 4, Editorial CENDEAC. Murcia, España.
- Guasch, A. M. (2004). "Los Estudios visuales: un estado de la cuestión". *Revista Estudios Visuales*. Madrid, España.
- \_\_\_\_\_. (2005). "Las Doce Reglas para un Nueva Academia". En: *La "Nueva Historia del Arte" y los Estudios Visuales en Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Editorial Akal.
- Hawes, G. (2010). "Perfil de Egreso". Chile: Universidad de Chile, Facultad de Medicina, Depto. Educación en ciencias de la Salud.



- \_\_\_\_\_ & Corvalán, O. (2005). "Construcción de un Perfil Profesional". Talca, Chile: Universidad de Talca: Instituto de Investigación y Desarrollo Educacional.
- Hidalgo, A. E. (2013, mayo 12). "La primera academia porteña de artes". *El Telégrafo*, p.8.
- Krauss, R. (1985). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kristeller, P. O. (1982). *El pensamiento Renacentista y sus Fuentes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, J. (1996). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Intertextualité. La Habana: Colección Criterios, Casa de las Américas.
- Laurent, J. (1997). *La estrategia de la forma Intertextualité*. La Habana: Colección Criterios, Casa de las Américas.
- Malevich, K. (1927). *El Suprematismo como mundo de la no representación*. Alemania: ediciones Bauhaus.
- Marchan Fiz, S. (1995). "Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)". *Summa Artis*. Vol. XXXIX. Madrid: Espasa Calpe.
- Marchan Fiz, S. (2008). "Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte". *Revista Estudios Visuales* No. 5, Murcia, España: Editorial CENDEAC.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Platón, (2001). *República*. Madrid: Mestas ediciones.
- Schiller, F. (1990) *Kalías. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Werner, J. (1990). *Paideia: los ideales de la cultura griega* (11ª ed.). España: Fondo de Cultura Económica.



## ANEXOS

### Anexo # 1

#### Guía de Entrevista a Artistas Visuales

- ¿Qué significa el arte contemporáneo para ti?
- ¿Qué hacías antes de tu llegada al mundo del arte? ¿A qué edad iniciaste?
- ¿Cuál fue tu primer contacto con el Arte? ¿Qué sucedió para que tu vida se encaminara al arte?
- ¿Cómo artista tuviste que pasar por momentos críticos cuando iniciaste en el mundo del arte?
- ¿Destacarías algún artista que te haya inspirado? ¿Alguno Guayaquileño?
- ¿Cuáles son las influencias en tu obra?
- ¿Cómo eliges los temas? ¿Cómo abordan un tema, hay algún tema que te gustaría trabajar?
- Háblanos de una obra tuya: ¿En qué consiste? ¿Cómo surge la idea?
- ¿Cómo desarrollas tu profesión de artista? ¿Cómo te mantienes económicamente?
- ¿Cómo vendes tus obras?
- ¿A quién consideras como público de tus obras? ¿Cómo es tu relación con ellos?
- ¿Qué piensas que provoca tu obra en el público?
- ¿Cómo ves la crítica de arte en nuestra ciudad? ¿Cómo crees que aporta?



- ¿Cómo los medios de comunicación socializan las Artes Visuales?
- ¿Qué opinas de las instituciones culturales? ¿Cuáles son tus exigencias frente a las instituciones? ¿Qué esperas de ellas?
- ¿Cuál ha sido un momento de ruptura en tus obras o una mala experiencia, alguna mala crítica?
- ¿Estás preparando algún nuevo proyecto? ¿una nueva obra?
- En cuanto a exposiciones ¿Tienes algo previsto en los próximos meses?
- ¿Cómo valoras el trabajo de los demás artistas y cómo crees que se proyectan?
- ¿Qué elementos consideras necesarios para que una obra trascienda en el escenario artístico?
- ¿Crees que en la ciudad exista acogida y desarrollo para las Artes Visuales?
- ¿Cómo ves el mercado del arte contemporáneo actual en Guayaquil?  
¿Cómo lo proyectas en 10 años más?



## Anexo # 2

### Guía de entrevista a Expertos en Artes Visuales

- ¿Cómo definiría el concepto de arte contemporáneo?
- ¿Cuál es el papel del crítico/curador de arte para los artistas?
- ¿Cuáles son las características de un artista visual contemporáneo?
- ¿Qué deben tener en común los artistas visuales contemporáneos?
- ¿Cuáles son los artistas contemporáneos visuales más relevantes de la ciudad de Guayaquil?
- ¿Qué distingue a un artista contemporáneo para que sea relevante?
- ¿Cuáles son las obras que trascienden en el escenario artístico?
- ¿De qué manera los artistas y sus obras potencian el desarrollo artístico contemporáneo en el escenario artístico de la ciudad de Guayaquil?
- ¿Han surgido cambios en el ámbito artístico en relación a las Artes Visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil? ¿A qué crees que se deben?
- ¿Qué pasa con el arte contemporáneo hoy en Guayaquil? ¿Cuáles son las tendencias, los nuevos artistas contemporáneos que emergen?
- ¿Cómo ves el mercado del arte contemporáneo actual en Guayaquil?  
¿Cómo lo proyectas a futuro?
- ¿Cree que han surgido nuevas audiencias para el arte contemporáneo en la ciudad de Guayaquil?
- ¿Existe aceptación a un público abierto a las nuevas propuestas del arte contemporáneo?





- ¿Por qué es importante que existan nuevas audiencias para el arte contemporáneo?
- ¿Se aprecia un público joven interesado en arte contemporáneo?
- ¿A qué se debe el surgimiento de estas nuevas audiencias?
- ¿Qué motiva al público a interesarse por el arte contemporáneo?
- Mencione tres características que debe tener el público del arte contemporáneo
- ¿Cuáles son las exigencias de los públicos en cuanto al arte contemporáneo?
- ¿Qué papel juegan los medios de comunicación a la hora de informar a los públicos sobre los eventos culturales?



### **Anexo # 3**

#### **Actores vinculados a los medios de difusión de las artes**

- ¿Cree que han surgido nuevas audiencias para el arte contemporáneo en la ciudad de Guayaquil?
- ¿Existe aceptación a un público abierto a las nuevas propuestas del arte contemporáneo?
- ¿Por qué es importante que existan nuevas audiencias para el arte contemporáneo?
- ¿Se aprecia un público joven interesado en arte contemporáneo?
- ¿A qué se debe el surgimiento de estas nuevas audiencias?
- ¿Qué motiva al público a interesarse por el arte contemporáneo?
- Mencione tres características que debe tener el público del arte contemporáneo
- ¿Cuáles con las exigencias de los públicos en cuanto al arte contemporáneo?
- ¿Qué papel juegan los medios de comunicación a la hora de informar a los públicos sobre los eventos culturales?



## **Anexo # 4**

### **Guía de entrevista a actores vinculados a las galerías y a la gestión cultural**

- ¿Cómo definiría el concepto Artes Visuales contemporáneas?
- ¿Cuál es el papel del galerista/gestor cultural para los artistas?
- ¿Me podrías decir los rasgos o características de los artistas visuales contemporáneos?
- ¿Cuáles son los artistas contemporáneos visuales más relevantes de la ciudad de Guayaquil?
- ¿Existen artistas visuales contemporáneos en Guayaquil que se destaquen fuera de sus fronteras por la calidad de sus obras? ¿Quiénes son ellos?
- ¿Cómo se puede determinar que un artista contemporáneo destaque de otro?
- ¿Qué elementos consideras necesarios para que una obra trascienda en el escenario artístico?
- ¿Cuáles serían las obras más trascendentes en el escenario artístico de la ciudad de Guayaquil?
- ¿De qué manera los artistas y sus obras potencian el desarrollo artístico contemporáneo en el escenario cultural en Guayaquil?
- ¿En los últimos años qué cambios positivos han surgido en el ámbito artístico? ¿A qué crees que se deben?
- ¿De qué manera proyectas el trabajo de los artistas visuales contemporáneos guayaquileños?



- ¿Crees que en la ciudad exista acogida y desarrollo para las Artes Visuales?
- ¿Cómo ves el mercado del arte contemporáneo actual en Guayaquil?  
¿Cómo lo proyectas a futuro?



## **Anexo # 5**

### **Guía de entrevista a actores vinculados a la gestión de instituciones culturales públicas**

- ¿Cómo definiría el concepto Artes Visuales contemporáneas?
- ¿Cuál es el papel de las instituciones culturales en relación a las Artes Visuales de la ciudad?
- ¿Me podrías decir los rasgos o característica de los artistas visuales contemporáneos?
- ¿Cuáles son los artistas contemporáneos visuales más relevantes de la ciudad de Guayaquil?
- ¿Existen artistas visuales contemporáneos en Guayaquil que se destaquen fuera de sus fronteras por la calidad de sus obras? ¿Quiénes son ellos?
- ¿Qué distingue a un artista contemporáneo para que sea relevante?
- ¿Qué elementos consideras necesarios para que una obra trascienda en el escenario artístico?
- ¿Cuáles serían las obras más trascendentes en el escenario artístico de la ciudad de Guayaquil?
- ¿De qué manera los artistas y sus obras potencian el desarrollo artístico contemporáneo en el escenario cultural en Guayaquil?
- ¿En los últimos años qué cambios han surgido en el ámbito artístico?  
¿A qué crees que se debe?
- ¿De qué manera proyectas el trabajo de los artistas visuales contemporáneos guayaquileños?



- ¿Crees que en la ciudad exista acogida y desarrollo para las Artes Visuales?
- ¿Cómo ves el mercado del arte contemporáneo actual en Guayaquil?  
¿Existe algún tipo de crisis en el mercado del arte? ¿Cómo lo proyectas a futuro?

### **Sobre la gestión de las Instituciones Culturales<sup>25</sup>**

- ¿Qué entiende por Política Cultural?
- ¿Cuál es la Política Cultural de la Institución?
- ¿Cómo valoraría la relación de la Institución con su Organismo o Administración? ¿Cuáles considera son los aciertos y desaciertos? ¿De qué forma limita o beneficia la gestión cultural?
- ¿Cómo se construye la Política Cultural de la Institución ¿De qué manera se vinculan a profesionales y expertos en su implementación?
- ¿Qué prioridad tiene para la Institución el arte contemporáneo?
- ¿Cuáles son los aportes de la Institución al arte contemporáneo?
- ¿Cómo valoraría la evolución de la incursión o la gestión cultural de la Institución hacia el arte contemporáneo?
- ¿Cómo se proyecta a futuro la gestión cultural de la Institución en relación el arte contemporáneo?
- ¿Cómo valoraría la repercusión de la gestión cultural de la Institución en la producción de arte contemporáneo?

---

<sup>25</sup> Esta Guía se aplicó para conocer la gestión de las Instituciones: MUMG, CASA DE LA CULTURA-Núcleo del Guayas y MAAC. Cada entrevistado aportó en relación a su colaboración mantenida con la Institución.



- ¿Cómo valoraría la repercusión de la gestión cultural de la Institución en la generación de públicos para el arte contemporáneo?
- ¿Cómo valoraría la repercusión de la gestión cultural de la Institución en el mercado del arte contemporáneo?
- ¿Cómo valoraría la repercusión de la gestión cultural de Institución en la generación de espacios para el arte contemporáneo?



## Anexo # 6

### Guía de Entrevista a actores vinculados al mercado del arte

- ¿Hace cuántos años comenzó a coleccionar? ¿Con qué obra comenzó?  
¿Colecciona arte contemporáneo? ¿Colecciona obras de artistas ecuatorianos contemporáneos?
- ¿Colecciona obras de artistas ecuatorianos jóvenes?
- ¿Cuál es su preferencia al coleccionar una obra de arte contemporáneo?
- ¿Cuáles son los artistas ecuatorianos que más tiene en su colección?
- ¿Considera incluir en su colección artistas jóvenes? ¿Cuál es el impacto en la carrera de estos artistas? ¿Quiénes son estos artistas y por qué sus obras?
- ¿Cómo piensa que impacta el coleccionismo en el desarrollo de las Artes Visuales?
- ¿Su colección comprende de cuántos artistas y de cuántas obras?
- ¿Cuál es el número de obra necesario para considerar a alguien coleccionista?
- ¿Cuándo comienza a considerarse un coleccionista?
- ¿Cuáles son los motivos por las que adquieres esas obras?
- ¿Cómo es el proceso o las plataformas para adquirir una obra?
- ¿Cuáles te parecen las galerías más importantes?
- ¿Crees que hay un apoyo de las instituciones para los artistas nuevos de arte contemporáneo en Guayaquil?





- ¿Cuáles te parecen los coleccionistas más importantes de la ciudad de Guayaquil?
- ¿Crees que en Guayaquil existe un mercado para el arte contemporáneo?
- ¿Cómo crees que ha sido este proceso, que se puede hacer en Guayaquil para que el mercado del arte crezca aún más?



## **Anexo # 7**

### **Guía de Entrevista a actores vinculados a la formación artística**

- ¿Qué cambios más representativos identificas en los últimos años en el escenario de las Artes Visuales de la ciudad de Guayaquil?
- ¿Qué obstáculos identifica que limitan el desarrollo del escenario cultural para las Artes Visuales?
- ¿Cuáles son los cambios más significativos en la enseñanza de las Artes Visuales?
- Nombre qué personas consideras que hayan contribuido en la formación artística de las Artes Visuales de la ciudad.
- ¿Cuándo y en qué condiciones se fundó el ITAE?
- ¿Podría decir que el ITAE es un elemento protagónico en el escenario de las Artes Visuales en Guayaquil? ¿Por qué?
- ¿Qué logros le otorgaría a la creación del ITAE?
- ¿Cómo el ITAE ha marcado la diferencia dentro del sistema de enseñanza de las Artes Visuales en Guayaquil y en Ecuador?
- ¿Cuáles consideras las mayores fortalezas y debilidades del proceso formativo del ITAE?
- ¿Cuál crees que es la proyección que tiene el ITAE en el ámbito nacional e internacional?
- ¿De qué depende la inserción de los artistas egresados y graduados del ITAE en el medio?
- ¿Esa situación podría estarse considerando como una posible amenaza para el ITAE?



- ¿Considera que los estudiantes, egresados y graduados del ITAE tienen protagonismo en el circuito local, nacional e internacional de las Artes Visuales?
- ¿A qué se debe?
- ¿Podría nombrar artistas significativos en el escenario de las Artes Visuales formados en el ITAE?
- ¿Qué distingue a los artistas formados en el ITAE?
- ¿Cómo te ha impactado el ITAE en tu vida personal y profesional?
- ¿Cómo te imaginas al ITAE en 5 años?



## **Anexo # 8**

### **Ficha para Análisis de Documentos**

1. **Objetivo de la técnica:** Incidencia del ITAE en el escenario de las Artes Visuales.

#### **2. Documentos consultados**

- Documento de creación del ITAE.
- Modelo Pedagógico.

3. **Categoría de análisis:** Proceso formativo en Artes Visuales del ITAE.

#### **4. Indicadores para la búsqueda en los documentos del ITAE:**

- Visión y Misión.
- Plan Estratégico Institucional.
- Estatuto institucional y reglamentos.
- Modelo Pedagógico.
- Modelo Educativo.
- Perfil Profesional.
- Campo Ocupacional.
- Perfil del docente de la carrera.



## **Anexo # 9**

### **Ficha para análisis de documentos**

1. **Objetivo de la técnica:** Incidencia de las instituciones culturales públicas escenario de las Artes Visuales
  
2. **Documentos consultados:**
  - Blog A Río Revuelto.
  - Página web del Museo Municipal de Guayaquil.
  - Página web del MAAC.
  - Página web de la Casa de la Cultura Ecuatoriana- Núcleo del Guayas.
  - Diario el Telégrafo (Martes, 21 Agosto 2012) Recuperado de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura1/1/en-guayaquil-las-instituciones-culturales-estan-en-su-peor-momento>
  
3. **Categoría de análisis:** Definición e implementación de políticas culturales para las Artes Visuales.
  
4. **Indicadores para la búsqueda de documentos:**
  - Misión y visión del as instituciones.
  - Política cultural.
  - Estrategias, Programas y Proyectos para Artes Visuales.
  - Actores y colaboradores.
  - Bases de los eventos (Festival de Artes al Aire Libre, Salón de Julio, Salón de octubre).



## **Anexo # 10**

### **Ficha para análisis de documentos**

- 1. Objetivo de la técnica:** Incidencia de Artistas y Obras en el escenario de las Artes Visuales.
- 2. Documentos consultados:**
  - Blog Río Revuelto.
  - Libro HISTORIA(S) en el arte contemporáneo del Ecuador (2011) de Rodolfo Kronfle Chambers.
- 3. Categoría de análisis:** Cambios en el escenario de las Artes Visuales.
- 4. Indicadores para la búsqueda de documentos:**
  - Obras relevante.
  - Artistas relevantes.
  - Tratamiento de la crítica a obras y artistas.
  - Presencia de obras y artistas en espacios expositivos.



**Anexo # 11**  
**Cronograma de Entrevistas<sup>26</sup>**

<b>Sujetos participantes</b>	<b>Periodo agosto 2012- enero de 2013</b>	<b>Periodo agosto 2013-enero de 2014</b>
<b>Artistas visuales</b>		
Anthony Arrobo	x	X
Dennys Navas	x	
Elías Aguirre	x	
Fernando Falconí	x	
Gabriela Chérrez	x	
Graciela Guerrero	x	
Jimmy Lara	x	x
José Hidalgo Anastacio	x	x
Larissa Marangoni	x	X
Oscar Santillán	x	X
Roberto Noboa	x	
<b>Expertos en artes visuales</b>		
Ana Rosa Valdez	x	
Juan Castro y Velázquez	x	
Lupe Álvarez	x	X
Rodolfo Kronfle	x	X
<b>Actores vinculados a los medios de difusión de las artes</b>		
Clara Medina	x	
<b>Actores vinculados a las galerías y a la gestión cultural</b>		
David Pérez	x	
Madelaine Hollander	x	
Pilar Estrada	x	x

<sup>26</sup> Teniendo en cuenta el volumen de las 32 Entrevistas, se consideró adjuntarlas en su totalidad como parte del anexo digital de la Tesis.



<b>Actores vinculados a la gestión de instituciones culturales públicas</b>		
Amelia Sánchez		<b>x</b>
Freddy Olmedo	<b>x</b>	<b>x</b>
Mariella García	<b>x</b>	
Melvin Hoyos	<b>x</b>	<b>x</b>
Rosa Amelia Alvarado		<b>x</b>
<b>Actores vinculados al mercado del arte</b>		
David Goldbaum	<b>x</b>	
Jaime del Hierro	<b>x</b>	
Simón Parra	<b>x</b>	
<b>Docentes en artes visuales:</b>		
Armando Busquets	<b>x</b>	
Daniel Alvarado	<b>x</b>	
Ilich Castillo	<b>x</b>	<b>X</b>
René Ponce	<b>x</b>	
Xavier Patiño	<b>x</b>	<b>x</b>